1-2369
ОЗ

ИСКУССТВО КИНО

2007

Золотая коллекция
отечественных кинофильмов

ДОМАШНИЙ

Кино на «Домашнем»
ежедневно в 23.30

❑**РУССКИЙ ВОПРОС ЕСЛИ РОССИЙСКОЕ КИНО НЕ СМОТРЯТ НА РОДИНЕ, ТО КТО ЗА РУБЕЖОМ ЗАХОЧЕТ ИНТЕРЕСОВАТЬСЯ ИМ, РАБОТАТЬ С НИМ?** *РАИСА ФОМИНА*

❑**«ПУТЕШЕСТВИЕ С ДОМАШНИМИ ЖИВОТНЫМИ»: САЛЮТ БОЛЬШОМУ КИНО ФИЛЬМ БАЛАНСИРУЕТ МЕЖДУ ПРОЗОЙ ПОДЛИННОЙ ЖИЗНИ И «РОЗОЙ» ФЕСТИВАЛЬНЫХ ВЕТРОВ** *ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА*

❑**НАГЛЯДНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ СТОИТ ОТНЯТЬ СВОБОДУ, КАК МОЖНО ПРАКТИЧЕСКИ БЕСКОНЕЧНО УСТАНАВЛИВАТЬ СПРАВЕДЛИВОСТЬ** *ДМИТРИЙ БЫКОВ*

❑**КСЕНИЯ РАППОПОРТ: В ПРОСТРАНСТВЕ ТРАГЕДИИ ОНА — АКТРИСА НА ТАКИЕ РОЛИ, ГДЕ ПОНЯТИЯ «РОК», «СУДЬБА», «ВЫБОР» НЕ ПУСТОЙ ЗВУК** *АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА*

❑**ЭМИР КУСТУРИЦА: ЧЕЛОВЕК И МЕЧТА ЕГО ГЕРОИ ИСТОЩАЮТ СЕБЯ В «ПЛЯСКЕ ЖИЗНИ»** *ЕЛЕНА ДУЛЬГЕРУ*

❑**САН-СЕБАСТЬЯН: ДРАМА ГЛОБАЛИЗАЦИИ СКВОЗНЫМ СЮЖЕТОМ ФЕСТИВАЛЯ СТАНОВИТСЯ СТОЛКНОВЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ПЛЕМЕН, КУЛЬТУР, ЭТНОСОВ** *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ*

❑**У ТАЛАНТА ЕСТЬ СОПЕРНИК УДАЧА БЕЖИТ ПО ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ ДОРОЖКЕ. ТОЛЬКО ИНОГДА ОНИ, УДАЧА И ТАЛАНТ, СОПРИКАСАЮТСЯ** *РОМАН БАЛАЯН*

❑**ЕСТЬ АРТКИНО, А ЕСТЬ АРТХАУС АРТХАУС — ЭТО ВСЕГО ЛИШЬ СПОСОБ ПОКАЗА** *СЭМ КЛЕБАНОВ*

❑**ОТЧАЯНИЕ Я ПОНЯЛ, ЧТО ДОШЕЛ ДО ТОЧКИ. ЧЕРТ С НИМ, С КИНО! НАДОЕЛО СРАЖАТЬСЯ** *ДИРК БОГАРД*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №10/07

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **Почему российское кино не конвертируется?**
«Круглый стол» «ИК»

РЕПЕРТУАР

25 ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА
Оттепель
«Путешествие с домашними животными», режиссер Вера Сторожева

27 ВЕРА СТОРОЖЕВА:
«Когда слова не нужны»
Интервью ведет Галина Переверзева

30 ОЛЕГ ЛУКИЧЕВ:
«Незачем прятать операторскую работу»
Интервью ведет Галина Переверзева

32 ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА
Требуется няня...
«Незнакомка», режиссер Джузеппе Торнаторе

36 ИРИНА ЩЕРБАКОВА
Гудбай, «Штази»
«Жизнь других», режиссер Флориан Хенкель фон Доннерсмарк

41 НИНА ЦЫРКУН
Американские граффити
«Фей Грим», режиссер Хол Хартли

44 ЮЛИЯ БЕЛОЗУБКИНА
Простой паразитолог
«Артистка», режиссер Станислав Говорухин

КОММЕНТАРИИ

49 ДМИТРИЙ БЫКОВ
Свобода versus справедливость

ИМЕНА

53 АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА
Дар крупной лепки
Портрет актрисы Ксении Раппопорт

60 ЕЛЕНА ДУЛЬГЕРУ
Небесные свадьбы Эмира Кустурицы
Портрет режиссера

68
СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
Обыкновенное волшебство
Генри Кинг: ретроспектива классика в Сан-Себастьяне

Р А З Б О Р Ы

77
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
С двойными субтитрами
Сан-Себастьян-2007

83
ВИКТОРИЯ ЧИСТЯКОВА
Смерть кино?
Цифровое кино и проблема киноформы

89
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Привилегированное сословие
Второй фестиваль американского кино в Москве
Беседу ведет и комментирует Анна Слапиня.

95
РОБИН ХЕССМАН
Открытие Америки
Второй фестиваль американского кино в Москве: документальные фильмы
Беседу ведет Екатерина Самылкина

О П Ы Т

99
РОМАН БАЛАЯН:
«Есть о чем мечтать»
Беседу ведет Олексий-Нестор Науменко

108
МАЙКЛ МУР:
«Предлагаю создать Антимуровский фестиваль»
Интервью ведет Софи Бенамон

112
СЭМ КЛЕБАНОВ:
«Будущее у артхауса есть»
Интервью ведет Екатерина Самылкина

121
АРМЕН БАДАЛЯН:
«Аудитория всегда права»
Интервью ведет Екатерина Самылкина

124
РЕБЕККА М. ЭЛВИН
Не то чтобы революция, но ренессанс
Артхаусные кинотеатры в США

Ч Т Е Н И Е

129
АНАСТАСИЯ ПАЛЬЧИКОВА
Время говорить глупости
Сценарий

162
ДИРК БОГАРД
Человек правил
Фрагменты книги

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

В этом номере вы вновь найдете несколько материалов, имеющих отношение к 29-му Международному кинофестивалю в Москве. Продолжая серию публикаций, начатую в № 9, мы печатаем их в разных рубриках. В «Здесь и теперь» — дискуссия на актуальную тему судьбы отечественных фильмов в мировом кинопрокате; в обсуждении приняли участие ведущие российские дистрибьюторы Раиса Фомина и Сэм Клебанов, отборщик Венецианского фестиваля Алена Шумакова, президент ФИПРЕССИ Андрей Плахов, режиссеры и продюсеры Виталий Манский и Алексей Ханютин, продюсер Сергей Члиянц, кинокритики Том Бирченоу (Великобритания) и Виктор Матизен. В «Репертуаре» мы публикуем рецензии на фильмы-лауреаты ММКФ и интервью с их создателями.

Вторая важная тема номера — артхаус как явление киноискусства и как способ показа «сложных» новаторских фильмов в эпоху массовой коммерциализации рынка. Разные мнения об этом собраны в рубриках «Разборы» и «Опыт».

Почему российское кино не конвертируется?

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» «ИК»

Даниил Дондурей. Судя по тем сборам, которые российские фильмы имеют на Западе, наше кино там практически не востребовано. Ни сейчас, ни в советское время. Михаил Швыдкой часто говорит о том, что российское кино должно стать индустрией и вся политика Федерального агентства по культуре и кинематографии направлена на то, чтобы в России производилось много фильмов, строилось много новых залов, были серьезные инвестиции. И тогда как бы само собой все случится: наш кинематограф будет интегрирован в мировой процесс — хотя бы в силу его значительности. Я сомневаюсь в такой постановке вопроса, потому что в мире существует очень сильная инерция восприятия российского кино и для того, чтобы ее побороть, должны осуществляться серьезные усилия — финансовые, профессиональные, интерпретационные, рекламные, пиар, наконец, мощные политические усилия. Они отсутствуют не только в кино, но и в более важных сферах, например в идеологическом взаимодействии с другими народами. На примере отношений с Прибалтикой видно, что такая работа не ведется, и вы знаете, что, согласно недавно опубликованным данным, в Литве и Латвии восприятие России сейчас сопоставимо с восприятием фашистской Германии.

Если говорить о нашем взаимодействии с мировой киноиндустрией, то сегодня нет механизмов сцепки с международными организациями, кроме, может быть, кинофестивалей. Но если усилий с нашей стороны нет, то ниче-

го и не произойдет, улучшений не будет. То, что в России в основном снимается, не имеет никакого отношения к ожиданиям западных зрителей, думающих, что тут у нас творят сплошь наследники Тарковского. Что здесь, в нашем кино, происходит? За рубежом никто этого не знает. Информации нет, на фестивалях и кинорынках вы не увидите десятки рекламных брошюр, книг, буклетов, рассказывающих о том, что представляет собой нынешняя российская индустрия.

Стереотипы ожиданий наших иностранных партнеров поколебать почти невозможно, государственной политики в этом направлении, можно сказать, нет. Пока не удается уговорить соответствующие ведомства, в частности Министерство финансов, чтобы оно разрешило тратить адекватные бюджетные деньги на продвижение фильмов внутри страны, не говоря уже о том, чтобы помогать дистрибьюторам и разного рода дилерам, работающим с Западом. Нужно им объяснять, что главный тренд — идеологический патриотизм — сложнейший смысловой комплекс, для его продвижения требуются очень серьезные средства. Информация о процессе есть его составной элемент. Почему тогда эти механизмы взаимодействия с другими кинематографиями не являются важной составляющей российской индустрии? Денег на это нет, организаций, занимающихся этим, нет, политики, с этим связанной, нет. А потом мы для галочек встречаемся с иностранными продюсерами и говорим о том, как бы нам повзаимодействовать. Они в ответ: «А что у вас тут происходит? Какие законы действуют? А как вы подписываете те или иные конвенции?» Все это серьезные проблемы, они связаны, безусловно, и с большой политикой, является ли Россия европейской страной, евразийским государством или какой-то совсем отдельной цивилизацией?

Наше кино не конвертируется, потому что, по-видимому, нет спроса на него в мире. Но каждый предприниматель знает: если никто не занимается формированием спроса, его никогда и не будет. Это только телевизионные боссы рассказывают народу (и в Кремле) сказки по поводу того, что зрители сами хотят видеть то, что они им показывают. На самом деле, все происходит наоборот, и зрители в конечном счете влюбляются именно в то, что им показывают. Подобной работы по формированию спроса в кино вообще никто не осуществляет. Не надо при этом забывать, что примерно сто пятьдесят миллионов человек, понимающих по-русски, живут за пределами наших границ.

Отечественные фильмы дали около ста миллионов долларов сборов, но за первую половину этого года каждый второй доллар был заработан четырьмя картинами из тех тридцати, что принесли больше одного миллиона в России. Но эти чемпионы проката — «Волкодав», «Жара», «Любовь-морковь», «Сволочи» — не интересуют кинокритиков, их не обсуждают профессионалы. Есть ли перспективы у нашего коммерческого кино на Западе? А у авторского? Или должен существовать какой-то общеевропейский мейнстрим? Рассчитывать только на внутренний рынок могут себе позволить всего три кинематографии: американская, китайская и индийская. Все остальные должны участвовать в международном прокате. Есть ли у нас такие перспективы?

Абсолютный чемпион по сборам из российских фильмов, когда-либо показанных в мире, — «Русский ковчег» Александра Сокурова. Его бокс-офис чуть больше пяти миллионов долларов. Все остальные, даже очень знаменитые, в частности получавшие «Оскар», не преодолели планку в два миллиона. Может быть, чуть больше, Раиса Фомина меня поправит. Это очень мало для индустрии, которая сегодня по производству и сборам претендует на восьмое место в мире, на пятое в Европе. К сожалению, в этом зале почти нет продюсеров, их, видимо, не интересует продажа на Запад, они делают ставки исключительно на участие в фестивалях. Пока они не верят в наши шансы в западном прокате.

Раиса Фомина. Тема сегодняшней встречи — предмет для очень серьезного исследования. И не только критиков или журналистов, но специально для Министерства культуры, заказанного, скажем, Министерствами финансов

«Русский ковчег», режиссер Александр Сокуров

или иностранных дел, важного для разных политических институтов. Причин неконвертации российского кино слишком много. С одной стороны, за границу не продается почти никакое кино в мире, кроме американского и отчасти английского и французского. Если посмотреть на цифры бокс-офиса, кинематографии Германии, Гонконга, Китая, Голландии, Швеции основные деньги собирают у себя дома. В этом смысле российское кино не так сильно от них отличается. Другое дело, что наша кинематография некогда являлась одной из самых значительных в мире, хотя бы потому, что снималось довольно много фильмов. Сейчас в производстве, как говорят, сто восемьдесят названий, но былого влияния нет. А вот ощущение, что российскую кинематографию можно сравнивать с самыми крупными, даже с американской, осталось.

Еще несколько лет назад только американские фильмы собирали у нас деньги. А наш народ по объективным причинам отвык от того, чтобы ходить в кинотеатр, — не было какое-то время новых залов, у людей не было денег. В результате сегодня у нас в кино ходит только молодежь. Остальные — интеллектуалы, средний класс старшего возраста, пенсионеры, которые могли бы принести свои деньги в кассу кинотеатров, — смотрят картины по телевидению или покупают DVD. И если российское кино не ходят смотреть на родине, то как вы сможете заставить людей за рубежом интересоваться им, тратить на него деньги, реально с ним работать?

В каждой кинематографии есть фильмы, которые собирают огромное количество денег. У нас это «Ночной Дозор», «Дневной Дозор», «9 рота», «Жара», «Бумер», «Любовь-морковь». Но они сделаны, в общем-то, для внутреннего рынка. И здесь они постепенно стали собирать деньги. Если вы посмотрите цифры сборов таких чемпионов, как «Дозоры», то поймете, что эти цифры малы на фоне мировых сборов. Даниил Борисович сказал, что «Русский ковчег» — чемпион, собрал пять миллионов, хотя, мне кажется, даже чуть больше. Но вот скромная картина «Возвращение» собрала в мировом прокате семь с половиной миллионов долларов. Это кажется для российского кино просто огромной суммой, но ведь и она просто капля в море, хотя лента очень успешная.

Для того чтобы показывать наши фильмы за рубежом, нужно там иметь прокатчиков, которые обладают мужеством, смелостью и любовью к кино и готовы взять совершенно неизвестную картину на чужом, никому не понятном языке, с неизвестными режиссерами и актерами, и вложить в это дело свои энергию, деньги, сердце... То есть делать то, что в России делает, например, Сэм Клебанов или в некоторой степени делаю я с зарубежными фильмами. Если прокатчики в Дании, Франции, Голландии, Германии да где угодно

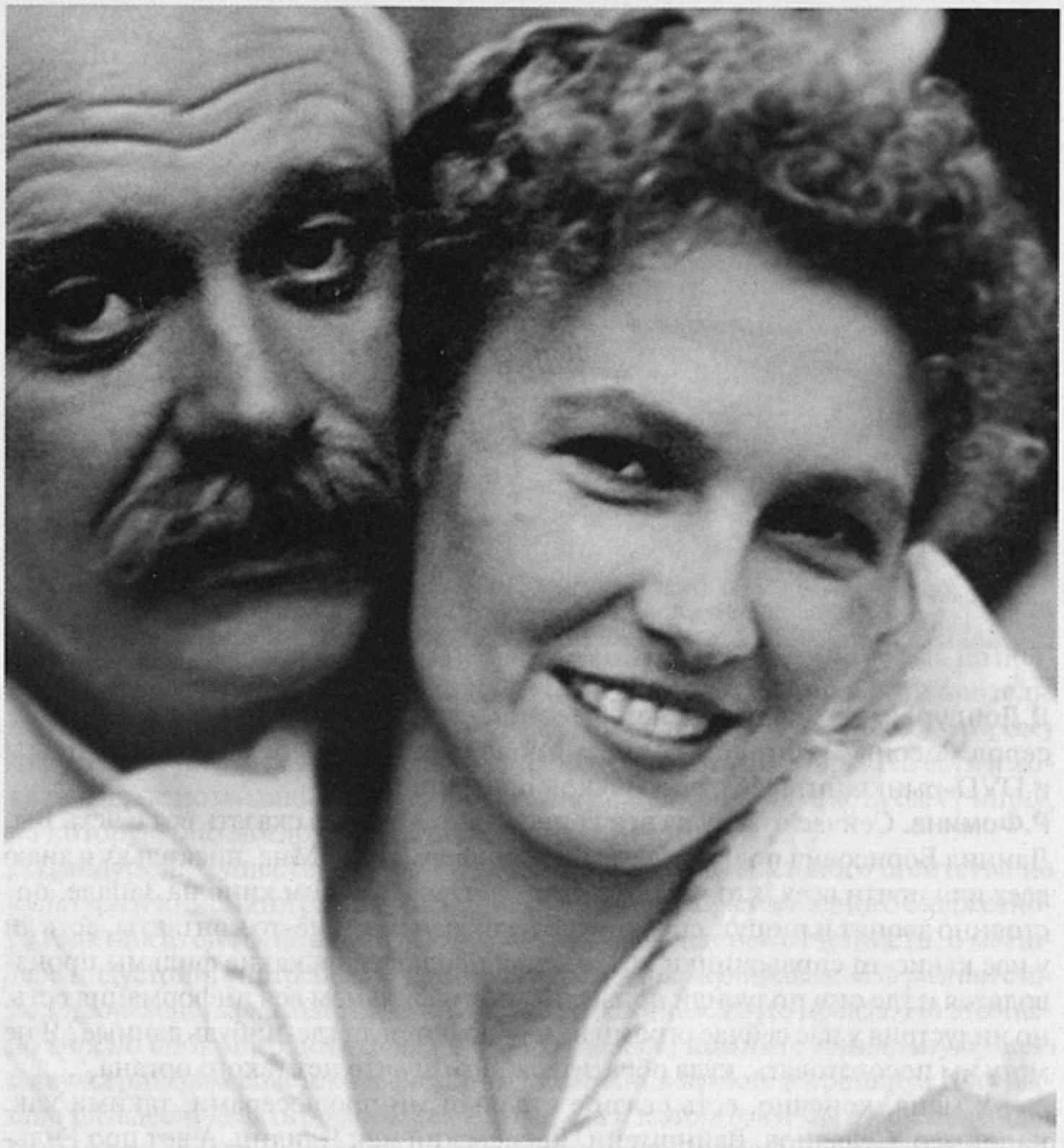
возьмут любую картину такого же неизвестного режиссера, с начинающими европейскими актерами, они определенно получат деньги в разных фондах. И я знаю, как прокатчики, которые все-таки рискуют брать русское кино, приходят в тот или иной фонд и говорят: «Я делаю благородное дело, приношу культуру в свою страну, расширяю мироощущение моих зрителей, помогите мне». И им помогают. А куда придут прокатчики с русской картиной в России? Они не могут отважиться, им в голову даже не приходит, например, обратиться в российское Министерство культуры и сказать: «Мы продвигаем ваше кино в мир, помогите». На них, в лучшем случае, очень странно посмотрят. Да и мы с Сэмом не можем прийти в Министерство культуры и сказать: «Мы продвигаем зарубежные неизвестные, заведомо некоммерческие шедевры в России, помогите нам». На меня посмотрят так же странно, как на любого иностранного прокатчика. Для того чтобы работать с этим кино, нужны деньги, силы, время. А небольшие компании, которые очень любят киноискусство, все-таки должны зарабатывать. И чтобы взять какие-то картины, например «Простые вещи», «Коктебель», «Возвращение», «Изгнание», тот же «Русский ковчег», западные люди должны сильно рисковать. А таких рисковых людей очень мало, и мы не можем их ни в чем упрекнуть.

Я могу привести один пример. В Сингапуре никогда не выходили русские фильмы. За всю историю существования российской кинематографии — никогда. Мы нашли грамотного прокатчика, очень интеллигентного, чудесного человека, который решил купить у нас несколько картин. Он очень долго стучался в российское посольство, в конце концов получил аудиенцию у русского посла — это что-то невероятное! — который вылупил на него глаза и сказал: «Зачем вы взяли русское кино?» Он говорит: «Я очень люблю его и хочу продвигать. Может быть, вы оплатите билет вашему режиссеру, потому что лететь далеко, или, может, дадите какие-то деньги на рекламу ваших фильмов?» Естественно, никто ничего не оплатил. Он на свой страх и риск выпустил «Брата», «Возвращение», «Шизу». Я не могу сказать, что ленты имели огромный успех, но потраченные деньги он вернул, потому что мы продали ему все это недорого: очень хотели, чтобы такое кино увидели в Сингапуре. И теперь прокатчик мне пишет: «Я так хочу и дальше показывать русское кино, но, понимаете, не могу себе этого позволить».

Д.Дондурей. А Министерство иностранных дел России вам помогает?

Р.Фомина. Никогда. Они спрашивают, какое я к ним имею отношение. Практически ни в одной стране наши зарубежные партнеры не встретили понимания со стороны российских посольств. Возможно, проводятся какие-то Недели кино по линии «Интерфеста», я не знаю, я в них не участвую. Возможно, какие-то деньги на это даются, но это совершенно не тот способ и не тот путь, по которому можно реально продвинуть российское кино за рубеж. Получается, что единственный способ, который мы можем использовать, — участие в международных кинофестивалях. Такие фестивали, как Венецианский, Каннский, фестивали в Торонто и Берлине, некоторые другие, реально помогают представить миру российское кино. Если же картина попадает в конкурс, получает приз, то уж в стране, где проводится фестиваль, она обязательно будет продана. Невозможно себе представить, чтобы «Возвращение», которое получило два «Золотых льва», не нашло покупателя в Италии. Да, конечно, это очень важно. Но таких картин очень мало, даже лучшие русские ленты все равно не настолько конкурентоспособны, чтобы соперничать с серьезными зарубежными произведениями.

Мы попадаем в заколдованный круг: внутри страны мы не имеем никакой поддержки, но и иностранные прокатчики нашего кино у себя на родине ее тоже не получают. Тогда зачем им усердствовать? Вот если бы у нас был какой-то действительно конкурентоспособный продукт, тогда, несмотря на неизвестность, режиссер постепенно стал бы получать призы, появляться на сцене и участвовать в пресс-конференциях. Продвигать его фильмы на экраны было бы легче. Но у нас таких личностей почти нет. Михалков, Сокуров,



«Утомленные солнцем», режиссер Никита Михалков

Звягинцев. Остальных наших режиссеров, даже очень хороших — Муратову, Балабанова, Хотиненко, Валерия Тодоровского, Рогожкина, я могу назвать еще несколько серьезных имен, — в мире знают мало.

Мне кажется, что развитие кинематографии, повышение ее качества, открытости не происходит, потому что многие фильмы интересны только нашему зрителю. Они не поднимают те проблемы, которые мог бы опознать и понять западный зритель. Почему, предположим, «Возвращение» стало такой востребованной картиной? Я не буду говорить о художественных достоинствах — это простая лента, которую может понять любой зритель. Не нужно знать русский язык, русскую историю, ведь эта картина — о проблемах семьи. Но многие фильмы, если посмотреть на них с европейской точки зрения, кажутся очень русскими, закрытыми для постороннего взгляда. Кстати, те русские фильмы, которые были сделаны в 60—70-е годы, у которых тоже были российские корни, выходили на мировой уровень понимания проблем человека и общества.

В отличие от нашего, французское правительство понимает, что кинематограф — это не только бизнес, деньги, развлечение, не только искусство. Это еще и политика, очень важная сфера влияния на мировоззрение людей. А мощнейший механизм продвижения своей культуры за рубеж — кино. Это, быть может, самый сильный механизм. Не газеты, не выступления политических лидеров, не сенсационные события, а именно кино может улучшить наш имидж, рассказать о русской ментальности и образе жизни, философии, культуре, традициях. Но пока, насколько я вижу, не делается никаких, даже малейших, шагов в этом направлении.

«Ночной Дозор», режиссер Тимур Бекмамбетов

Д.Дондурей. Как ко всему, чем вы занимаетесь, относится Гильдия продюсеров России? И второй вопрос: проявляют ли зарубежные телеканалы и DVD-рынки интерес к российской продукции?

Р.Фомина. Сейчас отвечу на эти вопросы, но я забыла сказать вот о чем. Вы, Даниил Борисович подняли здесь тему информации. Мне, поскольку я знаю всех или почти всех, кто может интересоваться русским кино на Западе, постоянно звонят и пишут, спрашивают, как найти какие-то контакты, есть ли у нас какие-то справочники российских продюсеров, какие фильмы производятся и где они получили призы. По моим фильмам вся информация есть, но индустрия у нас сейчас огромная. Собираются ли где-нибудь данные? Я не могу им посоветовать, куда обратиться, потому что нет такого органа.

У меня, конечно, есть связи с отдельными продюсерами, такими как, например, Сельянов, Вайнштейн, Лесневский или Члиянц. А вот про Гильдию продюсеров ничего не знаю, да и они абсолютно не интересуются тем, что я делаю. Дают о себе знать, когда у них есть какая-то картина и они думают, что ее, вероятно, можно продвинуть за рубеж. Я стараюсь, естественно, продвигать наши фильмы в кинопрокат и нахожу партнеров, которые гарантируют мне выпуск пусть и в ограниченный прокат — там это тоже очень странное понятие, как и в России. Это может быть пять копий, двадцать пять или шестьдесят. Даже восемьдесят — для любой западной страны это «ограниченный прокат». Но все-таки это означает, что фильм показывают в кинотеатрах. Мне Владимир Дмитриев рассказывал, что он был в Японии, когда там выходило «Возвращение», так весь Токио был наводнен нашими плакатами.

Когда мы продаем права на показ за рубежом, то, естественно, после проката в кинотеатрах картину выпускают на DVD. Но иногда в таких странах, как, например, Китай, русской картине выйти в кинотеатре практически невозможно. В залах идет только китайское кино, есть в прокате какой-то процент американского и несколько крупных европейских фильмов. Мы имеем там партнера, который выпускает наши картины на DVD и продает на телевидение. В Германии, во Франции, в Польше мы продаем фильмы на телевидение отдельно. В Германии есть небольшой фестиваль восточноевропейского кино в Котбусе, у него договор с телевидением, по которому картина, получившая приз, непременно приобретается для показа. Благодаря призам на этом фестивале мы продали на ТВ в Германии четыре фильма. Но в принципе на каждом телевизионном канале в этих странах существует определенный баланс: столько-то фильмов своей страны, столько-то американских, столько-то — может, полпроцента — русских, и в эти-то полпроцента мы иногда попадаем. Намного труднее продать картину на телевидение, если она не

вышла в прокат. А во Франции вообще существует правило: если ты картину не выпустил в прокат, то продать ее на телевидение не можешь. «Канал +», который покупает только фильмы, вышедшие в прокат, приобрел «Возвращение» за очень большие деньги, потому что оно собрало там миллион сто тысяч евро. И в Германии картину могут купить для телевидения только в том случае, если она собрала сто или сто двадцать тысяч зрителей. «Возвращение» в Германии прошло не очень хорошо, было всего семьдесят тысяч зрителей, но в прессе были такие восторженные отклики, что телеканал решил сделать исключение. В целом ситуация в этой области, надо сказать, плачевная. Потому что если нам кажется, что мы огромная страна и у нас соответствующая кинематография, то на самом деле в мировом кинопроцессе мы не занимаем почти никакого места.

Сэм Клебанов. Раиса Клементьевна очень подробно обрисовала актуальные проблемы. Это неудивительно, поскольку она — ветеран движения. И большего опыта продажи наших фильмов за рубеж, наверное, не имеет никто. Я сам прокатчик, только я покупаю иностранное кино. При этом много общаюсь с коллегами из разных стран. Мы постоянно обмениваемся информацией, знаем о насущных проблемах. С некоторых пор я уже и продюсер, могу видеть ситуацию и с этой стороны. И, кроме того, я, как человек, который по полгода живет в Швеции, могу наблюдать процесс как европейский зритель. Есть проблемы глобальные, которые связаны с тем, что то кино, к которому относится русское, становится все сложнее продвигать в мире. Но есть и локальные, не позволяющие именно российскому кино занять хотя бы ту нишу, на которую оно могло бы претендовать.

Д.Дондурей. Существует замечательная уловка Федерального агентства по культуре и кинематографии. Как известно, кино в течение одного бюджетного года никто снять не может. Поэтому когда речь идет об отчетности, о масштабе индустрии, употребляется новая шикарная формулировка: «На разной стадии производства находится двести двадцать картин». И это правда. Но это число можно спокойно делить на два. Вы, надеюсь, помните гениальную идею с двухсерийным советским фильмом? Реально в прокат в прошлом году вышло пятьдесят девять российских картин. Да и в этом году, мы думаем, выйдет ненамного больше. Сравните: семьдесят реальных названий и двести двадцать пять потенциальных.

С.Клебанов. В любом случае, из этих приблизительно двухсот картин сто девяносто совершенно неконкурентоспособны. Возьмем для примера Швецию, где снимается около двадцати картин в год, из них пять-семь картин куда-то все-таки продается.

Кино, как известно, бывает двух видов: кино как зеркало и кино как окно. Зеркало — то кино, куда мы смотрим, где видим себя и окружающий мир и можем его как-то по-новому понять и осмыслить. Кино как окно позволяет нам заглянуть в мир вымышленный, но тем не менее интересный — такова, например, голливудская кинопродукция. Так вот, бóльшая часть российского кино не выполняет функцию ни зеркала, ни окна. Если мы создаем какой-то вымышленный мир и «выглядываем» в него, нам хочется это окно поскорее закрыть, потому что этот мир не имеет нормальных внутренних логических законов. А кино как зеркало получается какое-то очень мутное и кривое, в котором толком ничего не увидеть.

Не хочу огульно обвинять всех российских кинематографистов, я просто говорю о большей части того, что производится. В нашем кино совершенно невозможно увидеть, во-первых, жизнь сегодняшней России, то, что какую-то часть зрителей могло бы заинтересовать. Невозможно увидеть и переосмысление недавней истории, то, что тоже могло бы привлечь аудиторию. Казалось бы, чтó Западной Европе до событий румынской революции? Давно забытый сюжет. Тем не менее фильм «К востоку от Бухареста» вышел в прокат практически в каждой европейской стране. Помимо того что румынская картина «4 месяца, 3 недели и 2 дня» — просто блестящее кино, она ценна тем,

что возвращает зрителя в недавнюю историю, о которой он, в общем-то, осведомлен. Ну и, наверное, самый большой европейский хит этого года — «Жизнь других».

Кроме того, в российском кино совершенно нет актуальных политических реалий, которые тоже интересуют западных зрителей. Что такое для них Россия? Страна, где нет свободы самовыражения. Возможно, если бы был создан фильм на эту тему, он нашел бы поддержку публики и европейской прессы. Для зарубежной публики Россия — страна, где существует очень серьезная проблема коррупции. Можно было бы, наверное, снять что-то интересное про какую-нибудь «Роснефть» или «Газпром», про главные интриги и коллизии большого российского бизнеса.

Часто осмысление реальности происходит на дилетантском уровне. В российской киноиндустрии гигантские проблемы с драматургией. Или, к примеру, жанровое кино: оно могло бы тоже претендовать на какую-то нишу в зарубежном прокате. Но, как правило, оно делается как поверхностная копия американского или европейского жанра. Без анализа того, как он, жанр, устроен, и даже без необходимых логических связей между отдельными компонентами фильма. Это все равно что строить корпус самолета из фанеры и пытаться продать его на авиасалоне. Не говоря уж о том, что есть проблемы с режиссурой и актерской игрой, которая по своей тональности отличается от того, к чему привыкли западные зрители. Российская актерская игра им кажется вызывающе театральной.

Есть такое понятие, как локальные хиты. Я как прокатчик знаю, что очень часто фильмы, которые я покупаю для России, проходят у нас здесь по категории «артхаус», а в тех странах, где они вышли в прокат, они работали как хиты. Некоторые даже обогнали Голливуд по популярности. Например, фильмы, с которых я начинал когда-то свою прокатную карьеру: «Покажи мне любовь» и «Вместе» Лукаса Мудисона. Или картина Андреаса Дрезена «Лето на балконе», вышедшая в немецкий прокат. Все это локальные хиты. В них есть общечеловеческая притягательность и коммерческая перспектива. В России локальных хитов такой завораживающей силы нет. Чемпионами проката у нас становятся либо проекты, получившие грандиозную медиаподдержку (ни в одной европейской стране я не видел таких баннеров, какие можно увидеть на улицах Москвы), либо те, что оказались успешными благодаря попаданию в какие-то очень странные зрительские ожидания, сформированные, в частности, тем, что люди живут в искривленном медиапространстве, незнакомом западному человеку. Поэтому ориентироваться на российский бокс-офис совершенно невозможно. Конечно, есть исключения: «Возвращение», «Коктебель»... Но они созданы в другой традиции. Западный зритель ждет от российского кино проникновения в метафизические глубины человеческой души. Понятно, что эта традиция очень давняя. Есть такой жанр — путешествие мальчика и дяди. «Кикудзиро», например, или «Коля». И вот появляется «Коктебель», который не уступает своим зарубежным аналогам.

В Швеции я могу, заехав на заправку, увидеть полку, где стоят DVD, которые можно взять на прокат. Это не специализированный магазин, но на многих заправках можно найти фильм «Антикиллер», который попал туда именно потому, что западные медиа рассказывали о России, как о стране бандитского беспредела. Кроме того, он еще похож на американский боевик категории «Б». Попасть в эту категорию, в общем, хорошо, это уже успех. «Личный номер» — то же самое, он мало где выходил в прокат, тем не менее его купили некоторые кабельные каналы, DVD-дистрибьюторы. Я говорил с французскими распространителями этого фильма, они сами удивлены: в приватных разговорах картину ругают, но успехом продаж поражены — Россия, терроризм, чеченцы, взрывы, спецслужбы... На театральный прокат не тянет, но можно выпустить на вторичный рынок.

Голливудское кино тоже часто имеет проблемы с драматургией, там полно логических нестыковок, совершенно невменяемых историй. Но оно может продвигать себя за счет бюджета, спецэффектов, за счет того, что пред-

«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

лагает зрителю прийти в некий парк ощущений, где не ты катаешься на «американских горках», а «американские горки» катаются вокруг тебя. В эту категорию попали фильмы «Ночной Дозор» и «Дневной Дозор». Значительных успехов в мировом прокате они не достигли, но замечательно то, что их купил «XX век — Фокс». В Голливуде было такое осторожное любопытство: «Они что, тоже кое-что могут?»

Очень часто я приобретаю фильмы заранее, когда они еще находятся в производстве, потому что знаю режиссеров. Собираю коллекцию: купив три фильма одного режиссера, обязательно куплю и четвертый, как только он начнет его снимать. У каждого крупного мирового режиссера есть свои отношения с прокатчиками, как правило, они строятся годами. В России, может быть, тоже происходит смена режиссерских поколений. Наверняка Звягинцев был продан на этапе производства в нескольких странах. Всё! На этом список востребованных режиссерских имен исчерпан.

Проблема не только в том, что российское кино само по себе не конкурентоспособно, его еще и неправильно продают. Профессионалов очень мало. А людей, которые сейчас бросились снимать кино, во много раз больше. Те, кто был на Каннском фестивале, помнят, как некая команда повезла туда некий российский фильм. Они сняли зал, показали его, устроили вечеринку, пригнали гигантскую яхту. Там были очень милые люди. Вопрос только: зачем? Потому что девушки, которые все это сделали, понимают, что для того, чтобы фильм продвигать, его нужно привезти в Канн. Но при этом не знают, что с ним делать дальше. Надо вести переговоры. Раиса Клементьевна Фомина точно может сказать, за сколько фильм можно продать чешскому прокатчику и какому именно, а за сколько — тайваньскому. Это профессия — продавать, покупать. Очень часто российские фильмы не имеют даже адекватного перевода, российские продюсеры не понимают, что перевод должен делать носитель языка. Более того — профессионал, который может передать тончайшие нюансы. Даже на Московском фестивале качество английских субтитров вызывает смех. На кинорынке в Канне вы увидите такое богатство креативной фантазии, такие пресс-релизы делаются в мире, такие брошюры, буклеты о фильмах... Все это издано государственными организациями. Российский же кинематограф представлен двумя частными киножурналами — «Кинобизнес» и «Экшн», где тоже есть проблемы с переводом.

Продюсеры не только не умеют торговать, но толком и не хотят. Когда я покупаю фильмы, мне часто говорят: «Цену, которую ты заплатишь, должен утвердить какой-нибудь ирландский банк, потому что он финансировал проект, мы этому банку дали бизнес-план: за сколько какая страна купит». Час-

то эти деньги фантазийные, они не имеют ничего общего с реальностью, потому что каждый продюсер по-своему пытается убедить банк. И когда я предлагаю в три раза меньшую цену, они согласовывают ее с этим банком. Тем не менее они все это рассчитывают. И целенаправленно работают. И когда я приезжаю на кинорынки, я знаю, какие фильмы у каждого из агентов находятся в производстве. Российские продюсеры только после того, как фильм снимут, начинают думать, что с ним делать. Пытаются отправлять на фестивали, показывать на рынках. И когда наконец созреют, чтобы продавать, — фильм оказывается уже прошлогодним или позапрошлогодним. О нем все забыли.

Но обвинять только российское кино было бы несправедливо. Раиса Фомина сказала, что то, что собирает российское кино, — капля в море, но за место в этой капле надо тоже побороться. Потому что наши конкуренты — это, естественно, не Голливуд, а кино Дании, Швеции, Румынии, Венгрии, Китая, Японии и других стран. И тут мы, действительно, очень сильно им проигрываем. Я вот сейчас выпускаю немецкое кино — обращаюсь в немецкие организации; когда выпускаю кино французское — обращаюсь во французские организации. И все они мне помогают. Как бы сделать так, чтобы российские организации тоже помогали? И чтобы эта помощь была не избирательной, не коррумпированной? Потому что в России часто все доводится до абсурда. Сейчас придумаем какой-нибудь механизм поддержки западных прокатчиков, но тут же выяснится, что надо обязательно поддерживать только патриотические, правильные с идеологической точки зрения картины. Окажется, что это как раз не те фильмы, которые хоть кто-либо на Западе захочет покупать. При этом мы слышим, что государство тратит сотни миллионов долларов, оплачивая работу каких-то западных пиар-агентств для укрепления положительного имиджа России в мире. Но все эти доллары уходят в никуда, потому что работа пиар-агентств наш имидж не улучшает. Если бы не то чтоб широко, а хотя бы узко вышли в прокат разных стран такие фильмы, как «Простые вещи» или «Свободное плавание», — это гораздо больше укрепило бы позитивное представление о России. Люди, живущие на Западе и Востоке, узнали бы на экране себя, увидели и свои собственные проблемы.

Не надо изобретать велосипед, нужно просто посмотреть, что делают в других странах. Приведу интересный пример. Самой продаваемой в Швеции в 2006 году стала работа выпускника ВГИКа Андерса Банке. В прокате она называлась «Тридцать дней до рассвета». Это редкий случай — жанровое кино из экзотической страны вдруг прорывается на мировые экраны: фильм был продан более чем в сорок стран. Решающее значение, я думаю, имело качество: лента сделана в логике жанра, с юмором, без претензий. Сделана, повторю, выпускником ВГИКа: значит, в принципе, в России могут научить профессии, но почему-то это так редко получается...

Сергей Члиянц. Практически все сказано, осталось только произнести «аминь» и заняться внутренними проблемами. Раиса Клементьевна, вы начали, с моей точки зрения, с самой важной вещи. Помните аналогичный нашей теме вопрос про деньги: какие валюты конвертируются, а какие — нет? Ответ: хорошие конвертируются, а плохие — нет. Все проблемы здесь в нас самих. По всей видимости, русская кинематография, не имея продаж, отражает состояние дел в нашей киноиндустрии, в репертуарной, творческой, управленческой сфере, в маркетинге.

У меня возник такой вопрос. Почему нет кино на Украине? Наверное, потому что творческие люди оттуда уехали в Россию. Усилий государства на Украине вообще никаких не наблюдается, здесь, в России, хоть что-то делается. А во времена руководства Армена Медведева усилия предпринимались серьезные и институционально правильные. Видимо, меняется время, нужно менять формат и объем соответствующих мер. Вот я, например, к господдержке отношусь как к некоей мере, которая страхует наш продюсерский риск. Но сейчас это уже не так. Вы говорите о поддержке русского кино. А какая мне разница, что вы поддерживаете? Какой процесс или его часть в жизни моего проекта: подготовительный, производственный, подготовку к про-

даже, маркетинг или прямую рекламную кампанию. Мне все равно, у меня сквозной бюджет, сквозные расходы.

Скоро мы начнем понимать, что качество управления нашими компаниями слабенькое, наши компании разрознены, они маленькие. И среды профессиональной нет, мне не с кем даже поговорить на работе. Благо, у меня есть редактор — Лариса Юсипова. А хотелось бы, чтобы был кто-то еще, чтобы восстановился худсовет (хороший), чтобы возник какой-то бизнес-совет, чтобы мы научились профессионально руководить. Вы, Даниил Борисович, очень часто называете нашу кинематографию «индустрией». Но это не индустрия, а отрасль, параметры которой еще нужно очертить. Ее инфраструктура не такая, как вы думаете. И прокат американского кино в России — не часть нашей индустрии, это элемент кинопоказа. У него другие цели, другие интересы, другие мотивации. Все американские мейджоры, за исключением «Уорнер Бразерс», — *ужØ*в России, но и эти, последние, тоже скоро сюда придут. Мы с ними встречались, и на этой встрече с нашей стороны прозвучало предложение: «Помогите продавать наше кино в США». Представитель «Уорнеров» ухмыльнулся, сделал паузу и перешел к другой теме. Тогда я не сдержался: «Слушайте, у вас и так семьдесят процентов нашего рынка, а у нас несчастные двадцать, десять еще где-то болтаются. Оставьте нас в покое, дайте нам делать наши фильмы». Он понял, что я что-то, наверное, зацепил, и говорит: «Нет, но мы же будем работать с вами, мы не просто придем и станем снимать тут наши картины. Это будут ваши картины, сделанные вашими руками. И деньги ваших зрителей мы лишь частично станем вывозить к себе».

Я думаю, что нам всем не хватает простого и достоверного анализа происходящего. И вот ваш покорный слуга сошел с ума до такой степени, что полгода назад организовал компанию «Нью синема маркетинг», с тем чтобы это положение исправить. У нас появились клиенты, мы осуществляем управленческий консалтинг в процессе производства фильмов, а основная наша работа — маркетинг коммуникаций: предпродажная подготовка, вывод на рынок, разработка линии позиционирования фильмов. У нас самые разные клиенты. Среди них есть профессионалы, но большинство граждан — со стороны, которые приходят и говорят: «Эдгарыч, слушай, у нас есть «бабки», давай снимем на английском, и эту Америку пошлем...» Это абсолютно серьезная точка зрения, в общем, неглупых и совсем не бедных людей, которые кое-чего достигли в других сферах бизнеса.

К чему я веду? Понимаете, мы сами не профессионализировались, господа. А должны были это сделать, создать настоящее профессиональное сообщество, которое бы сопротивлялось дилетантской экспансии — она мешает работать. Придет какой-то чужак и станет нам рассказывать: давайте делать кино на английском, вы все идиоты, просто еще не пробовали. Мы же понимаем, что это бред, но тратим время, силы на эти псевдопроекты. Кроме того, все эти новоприбывшие пришли на наш рынок не только производства, но и на рынок идей — вот что интересно. Последний свой гонорар я получил за то (и я считаю это большим своим достижением), что отговорил инвестора спонсировать один проект. Два месяца я с ним работал и в результате подробно обрисовал ему перспективы: замечательный вариант, хороший вариант и худенький. Он принес мне семьдесят тысяч долларов гонорара и сказал: «Спасибо, Сергей Эдгарович, вы меня сделали богаче на четыре миллиона евро». Он платил мне пять процентов от потерянных либо заработанных денег, у нас с ним был такой договор. Знаете, есть такое заблуждение: мы время от времени говорим о спросе. А мы сейчас делаем большое годовое исследование, — кстати, я договорился со всеми нашими показчиками и с несколькими прокатчиками о совместном частном его финансировании, которое будет называться: «Кто же все-таки ходит в кино?» И заметьте, я не задаю вопрос: «Что зрители хотят смотреть?» Этот вопрос не стоит, и не только у нас, он не стоит и в мировом маркетинге, уверяю вас. В результате глобализации бал правит директмаркетинг: что предлагают, то и смотрят. Иногда навязывают, иногда предлагают, иногда манипулируют, но вам говорят: это нужно

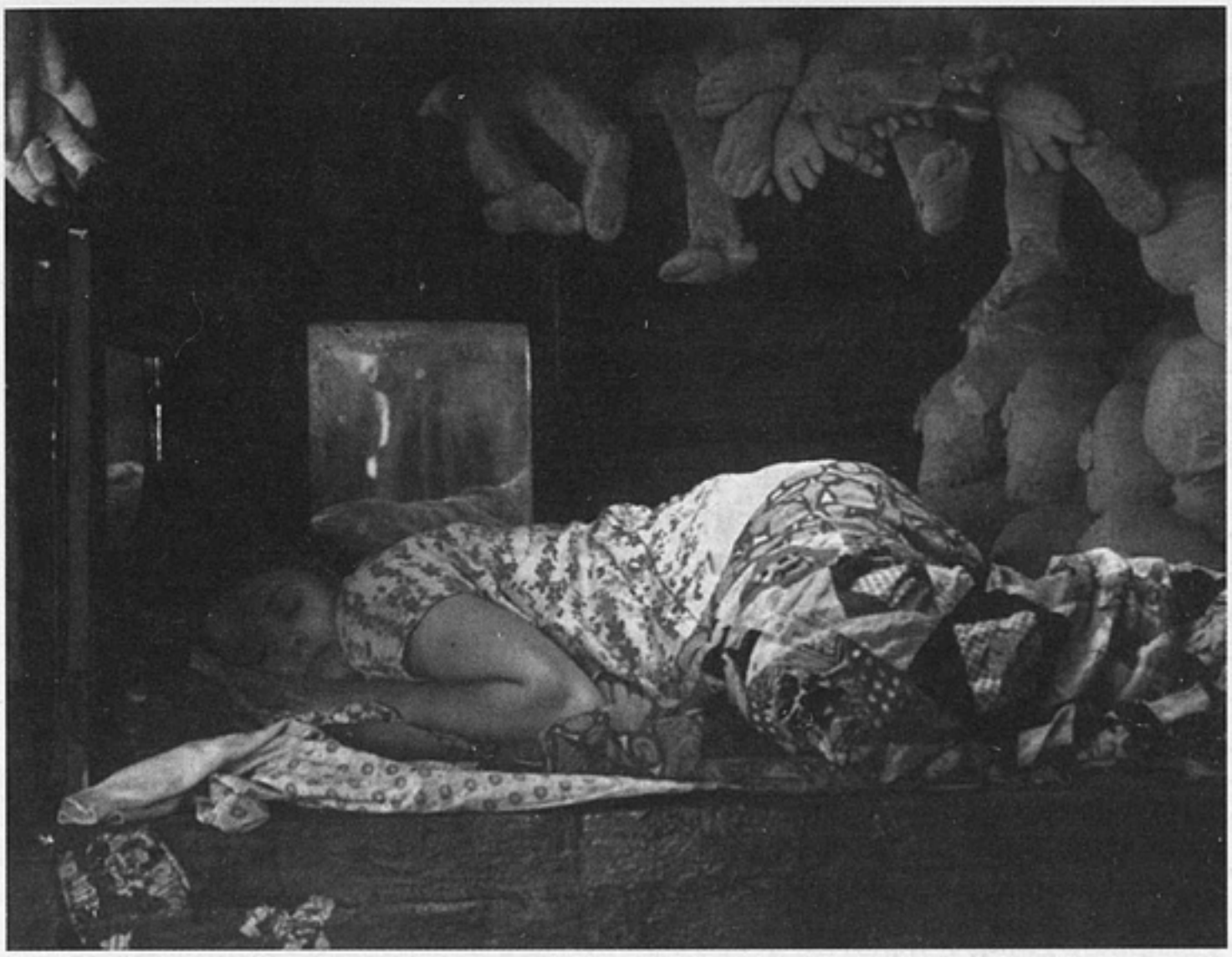
есть, это нужно носить — вот такие часы, вот такую одежду, вот такие автомобили. И сегодня мировой киномаркетинг тоже именно таков.

Перестаньте изучать спрос — мы его не изучим, потому что он отсутствует. Конечно же, есть в верхней части пирамидки тот самый интеллектуальный спрос, а пирамидка эта всем известна. Конечно, есть духовные запросы, культурные. Но тех, кто их представляет, столь мало, что это количество можно вообще не учитывать: такие цифры — в пределах погрешности. Все остальное потребление сосредоточено в нижней части пирамиды, в том ее широком спектре, где интеллект не особенно нужен.

Я спрашиваю: почему нет кино на Украине? Вроде бы большая страна, а зрителей, которые хотят смотреть кино на украинском языке, мало. А что украинское Министерство культуры? «Мы финансируем только те фильмы, которые снимаются на украинском языке». Только для Киры Муратовой было сделано исключение. А я им говорю: «Господа, вы заблуждаетесь, вам нужно начать делать кино на русском. Более того, государству нужно начать финансировать украинских продюсеров, вернуть талантливых людей из России, сделать хорошие картины, привезти их снова в Россию, хорошо прокатать и вывезти деньги назад на Украину. Вот это будет победа». Национальная победа. У нас ведь ментально близкие рынки, так что я дело предлагаю...

Виталий Манский. Мне было очень интересно послушать, что происходит в игровом кино. Естественно, я буду говорить о документальном. Но сначала хотелось бы определиться в терминах. «Конвертация» — это понятие из сферы бизнеса и экономики, поэтому могу предположить, что когда мы говорим о кино, мы говорим об искусстве, но смотрим на него как на элемент бизнеса. Документальное российское кино, на самом деле, конвертируется. И очень успешно, например, на гривны — все до единого фильмы нашей студии были проданы на Украину, как и весь портфель неигровых работ федеральных каналов. Свое кино они там не снимают — экономят деньги. Зачем им тратить тридцать тысяч, если можно купить то же самое за три, про тех же Брежнева, Сталина и группу «Песняры», которая хоть и из Белоруссии, но на Украине все равно всем известна. Что касается других территорий, то они практически закрыты для так называемого «коммерческого» российского документального кино. Под словом «коммерческое» я подразумеваю не столько экономические характеристики, сколько неавторский тип кино. То есть форматное документальное кино, которое производится для телевизионных нужд. Тут две очевидные причины. Первая: не может фильм, снятый за тридцать тысяч долларов, конкурировать с картиной, которая снимается за триста тысяч. Они выглядят иначе. И вторая: тематически все российское документальное кино оперирует темами, в лучшем случае, имеющими отношение к событиям 1982 года, то есть к жизни Леонида Ильича (тут я полностью согласен с Сэмом Клебановым). О нашей современности, скажем, о проблемах ЮКОСа, Чечни, о тотальной коррупции, о ненависти народа к свободе оно не говорит вообще. А если и касается этих сюжетов, то лучше бы молчало.

Накануне дискуссии я позвонил приятелям. Вы наверняка знакомы с необычным для российского телевидения проектом «Вода», который реально стоил приличных денег, и по картинке он достаточно приличный. «Тайна великой воды» — картина, снятая по законам коммерческого документального телевизионного кино. Так сказать, по лекалам Би-Би-Си. Но что любопытно: фильм — а он вроде бы отвечает всем законам рынка — продан только в Бельгию, в Польшу и куда-то еще. То есть, как мне кажется, не будет европейское телевизионное сообщество разворачивать свою машину ради одной картины, которую им нужно почему-то купить. Би-Би-Си предлагает пакет из сорока картин высокого качества, и при этом на все есть один контракт, перевод и т.д. Все накладные расходы распределяются по большому пакету. И тут вдруг русская картина, вроде бы не отличающаяся от остальных, но из-за этого всю историю и покупки, и подготовки к показу, и рекламы, и показа нужно начинать с чистого листа. Люди не заморачиваются: русский язык, переводчик, нотариусы, откаты, накаты, серые схемы — об этом уж я не говорю.



«4»,
режиссер
Илья Хржановский

Что же продается из документального кино в мире? Все то же: Сокуров, Косаковский, Лозница, Дворцевой, сейчас стали продаваться Костомаров, Расторгуев. Режиссеры, делающие, кстати сказать, те картины, которые невозможно показать в России. Скажем, я продюсирую Расторгуева, последний фильм которого продан в пять европейских стран. Я его готов нашим телеканалам даже бесплатно отдать, как и любую другую ленту Расторгуева. Но понимаю, что такой разговор о современности в России не пройдет. Да и мои картины тоже достаточно успешно, как мне кажется, показываются в Европе. Заметьте: чем более авторской является работа, чем она более неформатная, тем больше шансов у нее быть показанной за границей и тем меньше — у нас.

Развитие нашего документального кино как сферы бизнеса ничем не отличается от всех остальных его сфер в плане экспорта — нефть, газ, лес и т.п. Как мы продавали первые документальные фильмы? В Красногорском архиве собирали альманах: танцы в России, бани в России, песни в России и продавали так называемые «фильмы», как необработанный лес-кругляк. Их, как сырье, за небольшие деньги покупали в Европе и превращали в настоящее кино. Потому что хроника — это самое дорогое, что есть в кино. Все остальное можно как-то более или менее подснять. Хроника в Европе стоит не меньше тысячи долларов за минуту. А у нас это все когда-то стоило тридцать рублей, сейчас восемьдесят долларов, но все равно это несопоставимые цены. По сути, если какие-то отдельные (немногочисленные) наши документальные картины и продаются в Европе, то это, как правило, картины, насыщенные хроникой. Насыщенные той хроникой, которую тяжело выдернуть западному продюсеру. Вроде «Собак в космосе». Этот фильм был несколько раз в эфире у нас. Там много хроники не только Красногорской, но и Росавиакосмоса. Из серьезных продаж, скажем, канала «Россия» за последние два года — картина Сергея Мирошниченко «Жизнь не по лжи» о Солженицыне. Но при безусловном таланте и профессионализме Мирошниченко, я хочу вас уверить, что никогда бы на Западе не приобрели этот фильм, если бы они сами получили доступ к писателю. Или, скажем, я снял картину о Путине уже лет семь назад, она до сих пор продается, потому что кремлевская администрация никому не дает права на съемку фильма о нашем президенте. Я льщу себя надеждой, что, может, я неплохо ее сделал, но на самом деле главная причина рыночного

успеха этой работы в том, что зарубежные коллеги просто не могут сделать подобный фильм сами. Или вот — четыре года шли переговоры, согласования, разрешения, сняли Кремль, теперь всем документалистам Кремль снимать бессмысленно, потому что рынок закрыт.

Вообще-то, иностранцы стараются сами здесь работать, тем более что дефицит правды о России в мире огромный. Вся эта бессмысленная акция с Russia Today, несмотря на миллиарды, вкачиваемые в телепроекты, ничего не говорит о России тем людям, которые хотят хоть что-то о ней узнать. В результате в мире смотрят картины о взрыве домов, о Литвиненко. Они очень успешны, продаваемы, окупаемы. Я был в Китае и смотрел телеканал о Китае на английском языке. Когда его смотришь, кажется, что всё в нем — о какой-то другой, несуществующей стране. Полагаю, что такое же ощущение у людей, которые смотрят наши документальные телефильмы. Сейчас у нас запустили канал для арабского мира, который в этом году заказал сто тридцать документальных фильмов о России специально для арабского зрителя.

Алена Шумакова. Выдающийся документалист Павел Коган говорил, что документальное кино аристократично. Так вот, к сожалению, с западной точки зрения, особенно фестивалей, русское кино остается аристократическим, за исключением некоторых фильмов — например «Возвращения». Самая важная проблема конвертируемости русского кино — то, что, конечно, вывозят его прежде всего на фестивали. Но что происходит с фильмом дальше? Если за ним не стоит уважаемая Раиса Фомина, он пропадает. О нем чрезвычайно мало прессы, его никто не знает, его как бы нет. И это ситуация катастрофическая. В прошлом году в разговоре с членами жюри секции «Горизонты» Венецианского фестиваля я с удивлением услышала, что фильм «Свободное плавание» произвел на них огромное впечатление. Куда продан этот фильм, может, Сэм Клебанов мне расскажет, но такое исчезновение достойных работ вызывает сожаление. Редкие фильмы, которые могут быть реализованы в разных странах, в конечном счете остаются невостребованы, поскольку нужны большие деньги — расходы дистрибьютора, который его покупает, велики да и риск огромный. Нужно ведь перевести, дублировать ленту, организовать серьезную рекламную кампанию, чтобы ее кто-то пошел смотреть. У нашего дистрибьютора нет пресс-офиса, помещения, ничего нет. Даже когда русский фильм попадает в программу кинофестиваля класса «А». Это вызывает соответствующее отношение уже с самого начала. Проблемы возникают сразу же: в какую сетку картину ставят, в какой день ее будут показывать. И очень часто бывает сложно бороться за то, чтобы ленту из России поставили в хороший день, в хорошее время. Чтобы ее увидели зрители, о ней написали, чтобы показ не совпал с какими-то другими событиями фестиваля, которые вызывают гораздо более живой интерес, чем присутствие русских фильмов. Если мы хотим выявить линейность причинно-следственной связи в связи с неконвертируемостью русских фильмов, то должны говорить прежде всего об организации самого рождения фильма. Складывается ощущение, что фильм остается полностью на попечении продюсера. Бывают случаи, когда у продюсера есть деньги, но он просто не знает, как себя вести. Пока все усилия в области кино существуют как единичные попытки отдельных людей, пока не будет выработан, как тут нам объяснил господин Члиянц, спрос на российское кино — а он и создается, и диктуется, — ситуация будет оставаться достаточно плачевной.

С.Клебанов. Я обсуждал возможности проката «Свободного плавания» с норвежскими дистрибьюторами артхауса, и о «Простых вещах» говорил. Они в ответ: «Понимаешь, так как сейчас, по сравнению в 90-ми, очень сузился этот сегмент рынка, а риски возросли, начинаешь считать: копия, перевод и т.п.». Если бы государство оплачивало им копии и субтитрирование — это уже был бы значительный рывок. Потому что, например, когда я работаю с прибалтийскими странами, они у меня отбирают пакеты тех картин, на которые они могут получить поддержку «Медиа плюс». У нас есть

прекрасный корейский фильм, но мы не можем выпустить его в кинопрокат, потому что копия стоит дорого и никакой поддержки нет. Так что все проблемы завязаны в один узел.

Теперь по поводу того, что русское кино вывозят только на фестивали. Я когда-то приходил в Госкино с идеей создать что-то вроде Moscow Screenings во время Московского кинофестиваля. Был бы отдельный кинотеатр, небольшой мультиплекс, где в трех залах шли бы русские фильмы с субтитрами и приглашались бы реальные прокатчики из разных стран. Эта идея до сих пор витает в воздухе, но никак не материализуется. Хотя такие скрининги есть и во Франции, и в Германии, и даже, по-моему, в Польше. Там это все оплачивает государство. Прокатчики, например, знают, что в январе они все едут в Париж смотреть французское кино. А в Москву никто не едет...

Андрей Плахов. У меня складывается ощущение, что в отношениях между Россией и кинематографическим Западом возрастает дисбаланс и тенденция к взаимному отдалению. Я пытаюсь понять, почему это происходит. Недавно мне пришлось участвовать в одном немецком телевизионном фильме, посвященном истории советского и российского кино. Меня спросили: «Какова главная черта кино эпохи СССР?» Очень трудно кратко ответить на этот вопрос, но если уж приходится говорить, то, с одной стороны, оно, начиная с 20-х годов, имело имидж кинематографа авангардного, революционного во всех смыслах: и содержания, и формы. А с другой — уже в послевоенные годы, в период первой оттепели, стало восприниматься как кино гуманистическое, несущее общечеловеческие ценности, но в очень специфических условиях государства, непохожего на европейские. Я имею в виду фильм «Летят журавли» и все, что пришло из этой эпохи. Так вот обе эти ниши продолжают существовать. Первая из них, во всяком случае.

Если мы говорим о Сокурове или Муратовой, то они, конечно, наследники авангардных традиций, идущих от 20-х годов через 60-е до нынешнего времени. Но они существуют как бы отдельно и, собственно говоря, уже не репрезентируют русское кино как таковое. Хотя в последнем фильме Сокурова «Александра» есть попытка соединить авангардные приемы, на которых он работает, с реалиями чеченской войны, что было очень многими подмечено и получило высокую оценку голливудской и французской прессы.

Но вот что интересно: как только в Канне показали фильм о Литвиненко, ставки фильма Сокурова упали. Не потому, что фильм о Литвиненко хороший, его, конечно, даже сравнить нельзя по качеству с картиной Сокурова. Но в нем есть то, чего ожидают от нас и чего абсолютно нет в русском кино: те реалии, о которых здесь уже говорили. Ведь даже многие наши документалисты, такие как Косаковский и ряд других, не менее успешных, работают скорее на арт-моделях документального кино, чем на обращении к реальности. Возникает впечатление, что реальность не получает никакого отражения в нашем кино.

Гуманизм советского времени, в общем-то, тоже иссяк в постсоветскую эпоху. И сегодня наше место на фестивальной карте заняло иранское кино, проникнутое теми же гуманистическими ценностями, а может быть, и румынское — все загипнотизированы его нынешним невероятным успехом. Потому что оно, действительно, несет универсальные ценности в современной упаковке, в актуальной художественной форме и с характерными реалиями страны, которая переживает драматический период.

Думая обо всем этом, я прихожу к выводу, что наши попытки соответствовать западным ожиданиям — иногда осознанные, иногда бессознательные — чаще всего почему-то не слишком успешны, встречают отторжение и непонимание. Я не могу вспомнить ни одной картины за последнее время, которая по-настоящему потрясла воображение наших западных партнеров. Я имею в виду и отборщиков фестивалей, и тех, кто покупает фильмы. Поэтому «Возвращение» остается одиозным примером, который показывает именно то, чего больше нет. Никто не понимает, как это вообще произошло. Иногда даже какое-то мистическое ощущение возникает от дисконтакта: мы,

например, видим в фильме «Груз 200» Балабанова очень важные вещи. А люди, которых мы вроде бы хорошо понимаем, когда смотрят фильм Балабанова, воспринимают его совершенно иначе. Как будто мы живем в совершенно разных мирах. Мы иностранцы или они — неизвестно.

А.Шумакова. В Венеции возникли дискуссии с моими коллегами о «Грузе 200». Многие российские фильмы, весьма интересные и яркие, как работа Балабанова, западными коллегами расцениваются как вторичные. Потому что темы, в них затронутые, по их мнению, могли быть затронуты лет двадцать назад. Это тоже вопрос конвертируемости.

А.Плахов. Безусловно, тут можно долго говорить еще и том, что жанровые традиции в российском кино хотя и существуют, но абсолютно никогда не были конвертируемы. На Западе не понимают, что такое русская комедия, русский триллер и русский блокбастер. Это все еще пока только попытки. Они где-то что-то слышали и, конечно, заинтересованы узнать, почему здесь большой коммерческий успех у некоторых из этих картин. Но успех не приходит автоматически, требуется еще достаточно много времени, чтобы к этому направлению русского кино привыкли. «Простые вещи», «Свободное плавание» — да, где-то здесь, в штучном кино, заложены основы для возможного сближения. Потому что в такие работы проникают хотя бы какие-то реалии, которые на Западе зрители хотят видеть.

И еще одна вещь. Сергей Члиянц говорил, что на Украине нет кино. Но это не совсем так. Формируется кинематография. Мало того, у меня возникло ощущение, что это вполне перспективная территория, которая вскоре, может быть, заиграет так же успешно, как Румыния. Туда ведь тоже достижения пришли не сразу, прошло довольно много лет. И никто никогда не думал, что там может что-то важное произрасти. У нас в конкурсе Московского фестиваля был украинский фильм «У реки», снятый, кстати, на русском языке, в Киеве работает режиссер Шапиро, которого уже поддерживают русские продюсеры. Образуется система внутренней копродукции. Очень интересна история фильма Алеко Цабадзе «Русский треугольник», который частично снят в Киеве на русском языке на чеченскую тему на грузинские деньги и с русскими актерами. Я сейчас не оцениваю качество, но в любом случае это абсолютно уникальный пример. И если подобные проекты будут возникать, то, может быть, именно таким образом будет найден путь нашего выхода на Запад. Потому что Грузия и Украина находятся в сложной экономической ситуации, но культурно они нам очень близки. Со многими кинематографистами нас связывают давние личные отношения. Может быть, именно через этот ближний круг наших соседей мы сумеем прийти к прорывам в универсальное кинематографическое пространство. И последнее. По мнению многих отечественных коллег, фильм Ильи Хржановского «4» формировал в глазах западного зрителя негативный образ нашей страны. Но я наблюдал — и в Роттердаме, и на других зарубежных фестивалях, — что его вообще не воспринимали как картину из России. Его воспринимали просто как кино — достаточно универсальное, качественное, современное.

Алексей Ханютин. Здесь говорили обо всех этапах создания и продвижения фильма. Совершенно органично пришли к режиссерам и ко ВГИКу, потому что, конечно, корни многих проблем — здесь, в нашем кинообразовании, в наших, я бы сказал, традициях и в самосознании художников. Все остальные проблемы потом как бы надстраиваются, в каком-то смысле они вторичны. ВГИК, где я имел опыт пятилетней работы, к сожалению, пока еще глубоко местечковое заведение. Я сейчас не буду говорить о причинах, с которыми это связано, но неконкурентоспособность нашего продукта закладывается уже на этом, нулевом уровне.

Во ВГИКе практически нет людей с установками на обсуждаемую нами сегодня конвертацию, на Запад, на то, что называется «интернешнл». Связано это с составом педагогов, который, в основном, не поменялся за тридцать лет. В общем, сейчас работают те же самые люди, что и раньше, много лет на-

«Изгнание», режиссер Андрей Звягинцев

зад. А искусство-то в целом и кинематограф, в частности, проделали огромный путь! Нет мастеров, которые могут преподать глубинную мизансцену, современный монтаж и т.п. Беда. К тому же, ВГИК — замкнутое, закрытое для «чужаков» заведение, притока мастеров со стороны нет. На что нужно было бы просить деньги Министерства культуры, так это на приглашение зарубежных педагогов — режиссеров, монтажеров, звуковиков с Запада. Если раз в год приезжает из Польши Кшиштоф Занусси и дает две публичные лекции или мастер-класс, то это огромная радость и праздник, собираются толпы студентов. Но при всем моем уважении к мэтру, его вклада в формирование российских профессионалов явно недостаточно. Во ВГИКе закладывается специфическое самосознание наших художников, которое я бы отнес даже не к XX, а, скорее, к романтическому XIX веку, убеждение, что никуда бегать не надо, не надо стремиться узнать что-то новое, освоить незнакомое, надо только творить некие вечные ценности.

Карьеру режиссер должен сознательно строить, но людей, понимающих это, крайне мало, считанные единицы, практически все уже здесь упоминались. То есть, придя в профессию, молодые не очень понимают, что они делают, для кого, какие есть перспективы выхода к зрителю. Несколько лет назад я делал фильм «Контекст» — о художниках — и столкнулся с людьми, находящимися в аналогичной с нами ситуации. Они могли бы теми же словами сказать и об отсутствии государственной поддержки, и о том, что их не продвигают, и о том, что у нас здесь нет тех институтов, которые есть на Западе. Тем не менее они как-то умудрились за последние десять лет осмыслить ситуацию и выйти на международный арт-рынок. Сейчас очень многие наши художники выставляются на всех международных Биеннале, штурмуют Китай. Но наиболее успешные из них, например участники «Группы С», говорят: «Мы не русские художники, мы — «интернешнл». В конце концов, не важно, откуда мы приехали, мы работаем на том же тематическом поле, что и любой западный художник, наш коллега».

Сейчас в связи с глобализацией возник термин «глоукол», он обозначает соединение глобального и локального. Конечно, процент того и другого в каждом случае может быть различным, но отсутствие компонента «глобальность» очень сильно подводит нашу режиссуру. И соответственно, нет продукта, нечего продвигать. Что касается перспектив, то, к сожалению, та ксенофобия на государственном уровне, которую мы сейчас наблюдаем, не внушает оптимизма.

Том Бирченоу. У меня есть реплика — реакция на все, что я сегодня здесь услышал. Я не очень уверен, что определение «западный зритель» абсолютно корректно, поскольку Япония и Южная Корея — важные рынки в мире. Но я абсолютно поддерживаю Сэма Клебанова, который, в частности, говорил о низком качестве субтитров у хороших российских фильмов. Уверен, что это серьезно влияет на восприятие как фестивальных жюри, так и зрителей.

Теперь выскажусь на более сложные темы. Я часто слышу с российской стороны: «Ну зачем вы привозите из Британии картины, в которых так плохо показывают вашу страну?» Я с Андреем Плаховым абсолютно согласен, что, допустим, «4» Ильи Хржановского в Роттердаме воспринимался не как российский фильм, а как определенное художественное явление, как интересный дебют, хотя и очень черный по тематике.

Я думаю, что многие здесь присутствующие знакомы с частной, но непростой проблемой — вывозом копий за рубеж: таможня и т.п. Конвертируемость предполагает не одностороннее, а двустороннее движение. Вспоминаю рецензию на «Свободное плавание», которую написала моя коллега, специалист по российскому кино. Рецензия была положительная, но в ней была одна фраза: «Наверное, коммерческий успех картины был бы больше, если бы она была снята или озвучена на французском, немецком языке, а не на русском». Почему? Наверное, потому, что элементарное продвижение российского фильма не проводится правильным образом. Банкет на семьсот человек, устраиваемый обычно российской стороной, не очень годится для продвижения таких фильмов. Есть другие, намного более дешевые и более разумные способы представить картину.

С.Члиянц. У меня был один странный опыт. Я издал — был грех — книжку «Casual» Оксаны Робски, она переведена на двенадцать языков и продается во многих странах. Почему? Эта книжка (о ее художественных достоинствах я не говорю) отражает какое-то особое, востребованное на Западе представление о России. Я показывал фильм Киры Муратовой «Настройщик» в конкурсе Венецианского фестиваля. Воспользовался советом Алены Шумаковой и взял известного агента для продвижения картины. И подумал вот о чем: Алена, ты же не одна, есть еще люди, вам следует, мне кажется, создать международное европейское агентство, маленькое бюро, которое будет предлагать свои услуги по продвижению наших фильмов, которых все-таки сейчас уже не два или три, а больше, на фестивалях, на кинорынках. Я вам предлагаю наше посильное участие, мы ведь тоже что-то в этом понимаем.

Виктор Матизен. Благодаря тому что передо мной выступало такое количество специалистов, я произвел определенную сборку и вижу, что система не работает буквально на всех этажах. В такой ситуации выход только один: ее надо сломать. Но поскольку это невозможно, надо создать рядом с ней какую-то другую, которая могла бы хотя бы что-то делать. Я полагаю, что сейчас в России уже не наберется такого количества евреев, «которые создали Голливуд». Зато у нас еще есть казахи, армяне, туркмены, которые в принципе не менее инициативны, чем были евреи-пионеры в Голливуде. Эти люди могли бы собрать некую интернациональную команду и основать что-то в том же роде. Об этом еще Шумяцкий, между прочим, мечтал, хотя, конечно, был сильно заморочен коммунистической идеологией. Я знаю, что существует определенное структурное сходство между Соединенными Штатами Америки и Россией. Обе страны — мультикультурные, образующие определенного рода мост между разными культурами. Проблема номер два. Действительно, если посмотреть на распределение всех наших картин и выстроить их в порядке убывания кассовых сборов, то мы увидим, что от десятки к десятке сборы падают в геометрической прогрессии — совершенно страшное падение. Если же поставить рядом американские картины, станет очевидно: там нет такого дикого, резкого противопоставления между хитами и менее успешными лентами. И с этим сделать совершенно ничего нельзя, потому что наше государство страхует риски, именно оно и порождает эти 90 процентов картин, ко-

торые не нужны ни коммерческому прокату, ни кинофестивалям. Да, вот Сергей Члиянц получил семьдесят тысяч за отклонение сценария. Если бы эксперты, которые работают в Федеральном агентстве, тоже получали бы такие деньги за отклонение ненужных сценариев, они бы за год просто вырубили всю эту машину. Но они никогда таких денег не получали и, к сожалению, не будут получать.

И последнее. Производство штучных картин не регулируется в принципе, как и появление Сокуровых, Звягинцевых и других. Можно влиять на появление качественного коммерческого кино. Можно продавать русские фэнтези типа «Ночного Дозора». В сущности, это мультикультурный, вполне конвертируемый продукт, что бы тут ни говорили про его низкие сборы. Его просто надо было сделать и очень хорошо продать. То же касается и «Волкодава». Он снят не хуже, чем голливудские боевики, с теми же самыми сценарными провалами. И мог бы собрать в мировом прокате сотню миллионов, а не двадцать. Это проблема конкретных прокатчиков, которые еще не умеют продвинуть фильм, создать его имидж. Все остальное наше кино так и останется, видимо, неконвертируемым.

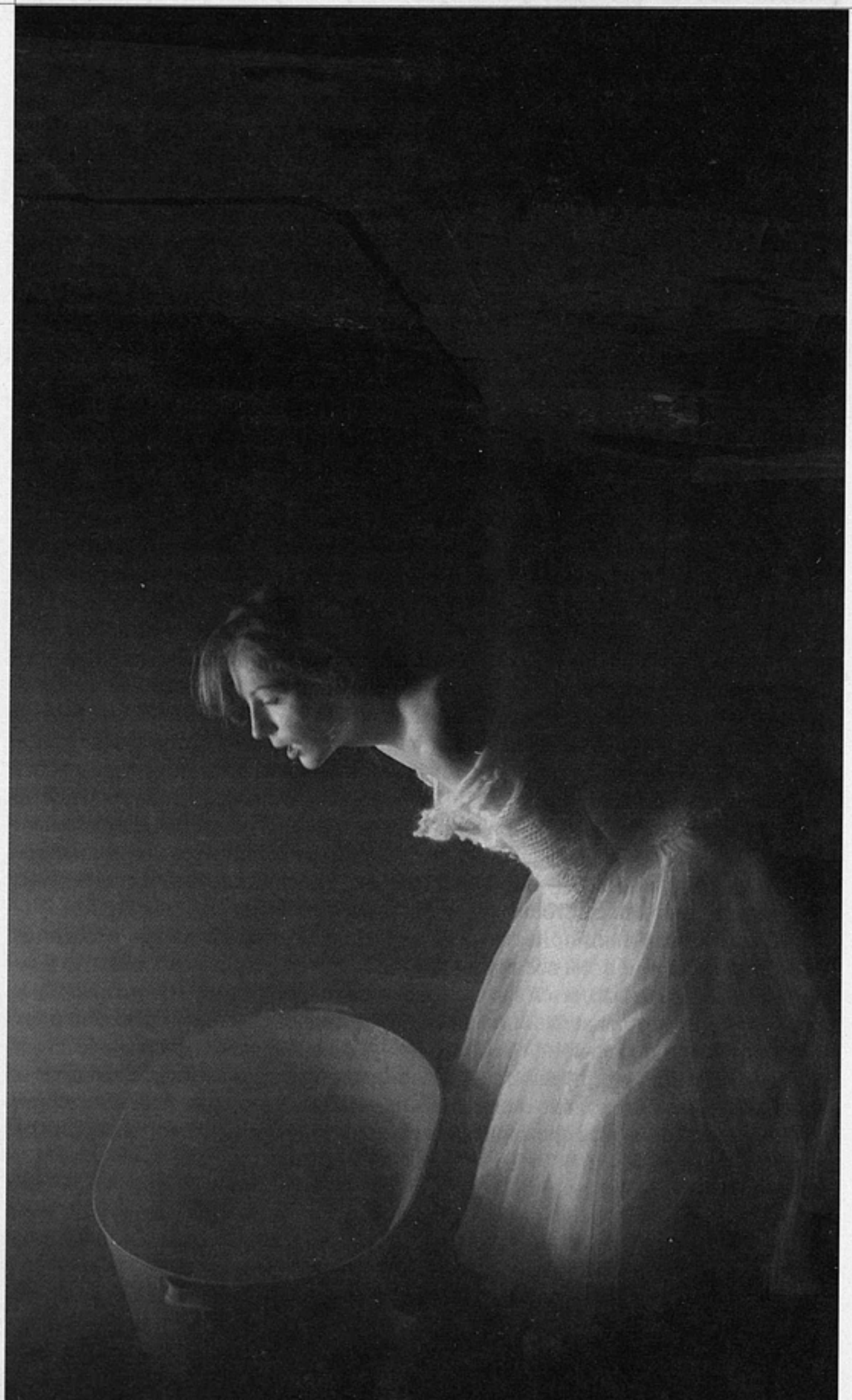
Нина Зархи. Вот Сэм Клебанов все время переживает, что наши режиссеры не знают английский язык. И поэтому не читают книги по режиссуре и по кино в целом, которые в изобилии выходят по всему миру. Он наивный человек, один из последних романтиков, который думает, что наши режиссеры хоть как-то интересуются зарубежным кино. Мы-то знаем, что они не ходят даже на те фестивали, которые здесь, в России, проводятся. Про молодых вообще не говорю. Когда-то, лет десять назад, я встретила в Монреале на фестивале одного из наших режиссеров, сегодня чуть ли не самого цитируемого. Там были замечательные картины, а он тогда только начинал. Он там делал вид (а может, и впрямь так было), что не понимает ни слова ни по-английски, ни по-французски. И как-то очень этим кичился. А когда я ему сказала: «Пойдите посмотрите, есть такие фильмы хорошие — во внеконкурсной программе», — он мне в ответ усмехнулся: «Я эту зарубежную фигню вообще не смотрю и никогда не смотрел — ни когда учился, ни тем более сейчас». По-моему, вполне красноречивая позиция.

Вы видите сегодня, что это не только государственная ксенофобия. Сегодня очень многие наши художники, в том числе и те, которые названы чуть ли не гуру, очень гордятся тем, что мы очень специфичные, особые, нам совершенно никто не нужен. Поэтому мы, с одной стороны, хотим, чтобы нас воспринимали все-таки как бедных румын и за это как-то особо любили, почитали на фестивалях. А с другой — позиция такова: мы вообще обойдемся без всех вас, про мораль и про то, что такое хорошо и что такое плохо, про добро и зло понимают правильно только в православной России, а Запад только функционально соблюдает законы, они дураки, у них одна только политкорректность, американцы — вообще наивные школьники, они не способны размышлять так, как Достоевский, не говоря уж о Толстом...

Мы хотим все-таки попасть на Каннский фестиваль и хотим, чтобы нас все любили. Но при этом все время демонстрируем, что нам абсолютно безразличны все, кто находится за границей нашей Ойкумены: «Я снимаю и говорю о вечном, у меня миссия такая...» Это наша собственная гордость, и мы не пойдем на их пресс-конференции, не будем смотреть их фильмы...

Когда Даниил Дондурей говорит об интерпретационных усилиях, речь идет, собственно, не только о кино; самих себя мы интерпретируем неверно, двусмысленно, сидя все время на двух стульях. И это, мне кажется, и есть самая большая проблема.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Путешествие с домашними животными», режиссер Вера Сторожева

ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА

Оттепель

Серое утро, талый снег. Глядя под ноги, женщина в ватнике переводит корову через железнодорожную насыпь. Вдруг, подняв глаза к небу, она машет руками над головой, будто что-то ловит в воздухе, но не может поймать. Это красный воздушный шарик, неизвестно откуда взявшийся среди безлюдных полей. Яркое пятно на фоне тусклой, насупленной природы. С ловли шарика и начинается рассказ о том, как простая русская баба, явно не единожды битая нелюбимым и не любящим мужем, оторвала взгляд от земли и пустилась в путешествие за собственной душой, к своему «я», к тому, чтобы понять, кто она, чего хочет сама — без подсказок, регламентов и социальных условностей.

Путь трудный, тем более что начинается с нуля. Женщина не знает, что такое любовь, не имеет представления о свободе и о том, что значит желать своего. Она человек без корней, выросла в детском доме; когда срок на иждивении государства истек, была «продана» замуж за обходчика. Живет вне традиций, культуры, не в городе и не в деревне, на полустанке около железнодорожного полотна, доит корову, делает на продажу бесконечный творог, но денег не видит, муж их копит, складывает в бидон. У нее нет ничего своего. Что же ее держит? Хозяин (так она зовет мужа) и хозяйство, стереотипы, навязанные обществом. Но хозяин умирает, и женщине нужно найти для себя новые опоры.

«Путешествие с домашними животными»

Автор сценария **Аркадий Красильщиков**
Режиссер **Вера Сторожева**
Оператор **Олег Лукичев**
Художник **Игорь Коцарев**
Композитор **Илья Шипилов**
В ролях: **Ксения Кутепова, Анна Михалкова, Дмитрий Дюжев, Евгений Князев, Михаил Ефремов, София Дударчик**
Студия «Слон», компания «ПРОФИТ» при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ
Россия
2007

Сначала Наталья хватается за то, что лежит на поверхности. Сдав труп в санчасть, возвращается из города с большим зеркалом под мышкой. Раздевается, разглядывает, оценивает себя. Примеряет одно, другое. Меняет прическу. Корова забыта, мычит, недоеная, в хлеву, пока ее хозяйка, вероятно, впервые в жизни узнавшая, что такое досуг, предается блаженству безделья. Ставит музыку, качается в кресле, глядит на проходящие поезда. Штучки-дрючки, журналы, плазменный телевизор, секс ради секса с шофером Сергеем — физиологический акт, ведь говорят, что это можно и очень полезно. На свет являются фата и свадебное платье — понятные символы надежды на семейное счастье. Приход в храм — тоже из ряда общепризнанных ценностей, а не личный выбор, в котором Наталья еще не чувствует необходимости. Просто перед тем, как похоронить мужа, надо отпеть. Но в следующий раз она придет в церковь для себя, поняв — все, что пока испробовала, как-то нехорошо, недостойно, словом, не по ней.

И вообще, дальнейшие ее поступки становятся какими-то дикими, нелогичными. Из гламурного журнала она сделает абажур. Переспав с шофером, не станет пожирать его нежным взглядом, а скажет: «Уходи». Тот отмахнется, повернется на другой бок: «Сдурела, куда я поеду ночью?» Тогда на него направят «мелкашку». Одежда мужа пойдет на огородное пугало, вещи — в костер. С поезда героиня на ходу спрыгнет.

С точки зрения художественной логики достоинства фильма очевидны, опираются на точность фактов. Все прочитывается однозначно, одно вытекает из другого. Роли сыграны, гендерные позиции обозначены. В дороге Наталья поет колыбельную дочке того самого шофера Сергея. «Заткнись, не то засну за рулем». Кормит его обедом. «Соль подай!» — «На». — «А чё щи без хлеба?» — «Нет хлеба, обойдешься». Вроде бы хлеб-соль, семья, полнота дома. Но вынули какой-то важный кирпичик, нет теплоты, доброжелательности, и всё. «Не надо мне». — «Чего не надо?» — «Тебя не надо». — «Да пошла ты! Да кому ты нужна?!» Получается, что ни мужик, то хозяин, и женщина тихо плачет.

В гладком течении фильма сбои обнаруживаются в нюансах: вылезет лишняя деталь, сфальшивит интонация, собьется ритм, потеряется энергетика. Но именно эти нюансы не позволяют воспринять ленту с той отзывчивостью, к которой она вроде располагает. Рассказу о поисках свободы не хватает художественной свободы. Режиссер наступает на те же грабли и пользуется штампами, от которых хочет избавить свою героиню. Глубокой истории не хватает глубины трактовки.

Роль главного символа выполняет поезд — знак перемены, большого мира, странствия, погони за лучшей долей. Символ важный и точно найденный. Однако поездов так много, что уже в первой четверти фильма кадры с ними превращаются в монтажную формальность, склейку, отбивающую конец эпизода, или назойливую до карикатурности эротическую аллюзию. За красным воздушным шаром, голубым нарядом и белым шарфом героини мерещатся российский триколор и национальный проект по увеличению деторождаемости. Женщина меняет платья, прозрачно обозначая этапы жизни: из серого она переодевается в черное (траур), в коричневое, красное, золотое с люрексом, а в финале — в голубое, как у Мадонны, в тон распогодившемуся весеннему небу.

Ксения Кутепова в роли Натальи прелестна, органична. Но создатели фильма что-то перемудрили со своей провинциалкой детдомовкой, невесть каким путем пристрастившейся к английским и французским шлягерам 50-х годов. Абажур, который она вырезает из физиономий звездных женщин и мужчин, выглядит стильно, и пылают звезды отраженным светом лампочки в шестьдесят ватт — придумано отлично. Но видно и другое — авторам до зарезу нужно показать зрителям богатый внутренний мир героини, и легче всего сделать это с помощью характерного знака — наделить ее «креативом». В результате из бабы, девятнадцать лет прожившей на полустанке, делают дамочку, и образ киксует.

Ощущение фальши создают и не к месту тонкие кинематографические цитаты. К примеру, воздушный шарик — привет «Красному шару», снятому в 1956

году Альбером Ламорисом, — поэтический образ радости жизни. Как-то некстати такие аллегорические изыски в столь простой истории из жизни российской глубинки.

В картине есть разные мужчины. Есть условно грубые — муж, любовник — «хозяева», авторитарная власть. Есть условно чуткие — священник и приятель детства. И тех двое, и этих — наверное, авторы хотели быть объективными, установить некое равновесие ситуации. Но агрессия более энергична, поэтому смысл фильма сводится к элементарным выводам: «все мужики сво...» и «долой кухонное рабство!»

Кстати, пожалуй, именно негативная установка сильнее всего мешает картине. В основе сюжета — механический отказ, отрицание, символически выраженное сжиганием мужнего барахла. Однако фильм-то наверняка замысливался не ради этого, а для того, чтобы показать путь к не рефлекторному, а осознанному материнству, к любви, к вершине свободного выбора. Но экранное пространство заполнили декорационные шары, поезда и бидоны с купюрами. И самое главное решение, к которому приходит Наталья — взять ребенка из детдома, — выглядит не столько выстраданным, осознанным шагом, сколько скоропалительной блажью, навеянной телевизором, в котором показывают рекламу памперсов.

Фильм, с одной стороны, опирается на естественную прелесть (актрисы, природы), а с другой — на искусственные аллегории, штампы, салюты большому кино, балансирует между прозой подлинной жизни и «розой» фестивальных ветров. Второе явно перевешивает, а потому фильм Сторожевой интересен не столько сам по себе, сколько как повод говорить о проблемах женского кино.

ВЕРА СТОРОЖЕВА:

«Когда слова не нужны»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ГАЛИНА ПЕРЕВЕРЗЕВА

Вера Сторожева

Галина Переверзева. Вы сняли фильм о том, как человек открывает в себе нечто неизвестное ему самому, как становится другим, настоящим. «Путешествие с домашними животными» — о раскрытии души, об обретении себя. Мне кажется, что в этой картине вы как режиссер тоже обретали себя, выходили на иной уровень. Заявка новой Сторожевой?

Вера Сторожева. Конечно, все мы развиваемся, каждый период жизни непохож на предыдущий. И каждый фильм — отражение какого-то куска твоей жизни. Сценарий Аркадия Красильщикова я прочитала двенадцать лет назад, отложила его и забыла. Но все это время замысел, видимо, вызревал. И вот подошел момент. А сейчас и вправду важно разобраться в том, чего действительно хочешь, попасть в самое себя.

Г.Переверзева. И что теперь хотите снимать?

В.Сторожева. У меня есть пара сценариев. Но я пока что в раздумьях...

Г.Переверзева. У меня такое впечатление, что работа над «Путешествием с домашними животными» и вам самой должна была дать много нового...

В.Сторожева. Да это я в «путешествие» полностью вложилась! Но, конечно, процесс взаимообразный. Прошло полгода, как мы завершили картину. И вот теперь заново с ней встречаюсь. Уже после паузы, после отстранения, опосредованно — через зрительскую реакцию, благодаря фестивальному призу... Действительно, вы правы: она начинает воздействовать на всех нас по-новому — на меня, на оператора... Олег Лукичев, надо сказать, очень потратил себя на этом фильме. Такая была единодушная работа. И очень тяжелая... Шестнадцатичасовые рабочие смены. Нам хотелось снять побольше, подробнее. Материала оказалось столько... практически на два фильма. Многие второстепенные линии пришлось выбросить в процессе монтажа. Ради целого мы пожертвовали замечательными эпизодами. (А ведь играли у нас хорошие артисты. Поэтому в титрах выражена благодарность Михаилу Ефремову, Ирине Пеговой...) Я волновалась, как воспримут все это и актеры, и автор сценария... Но поскольку картина получилась, то, как говорится, победителей не судят...

Г.Переверзева. Болезненная ситуация, ведь отсекаешь часть себя...

В.Сторожева. Резали по живому. Монтировали очень долго — четыре месяца. Режиссер монтажа — француз Венсан Дево. Ему не очень-то понятны наши лирические дела: мол, замечательный артист, хорошая сцена, жалко... Он смотрел со стороны, отстраненно. И ему было сразу понятно: это надо отсекать, от этого отказаться, то сократить. Я-то к окончательному решению очень мучительно шла, вовсе не сразу была к нему готова.

Г.Переверзева. Резали с подачи Дево?

В.Сторожева. Нет, это совместная работа. Видишь, что надо сделать, но сопротивляешься до последнего. Должно было пройти время, чтобы принять необходимое решение.

Г.Переверзева. Вы ведь автор двадцати пяти документальных лент. Что означает для вас тот период профессиональной жизни, когда вы снимали неигровое кино?

В.Сторожева. Сохранение профессии. Я обратилась к документалистике, когда в стране по сути не было кинематографа. Лет семь небезуспешно работала на НТВ. Мы снимали настоящее документальное кино. Получили «Тэфи» за «Живого Пушкина». Я была известным телевизионным режиссером. Поэтому, когда сняла фильм «Небо. Самолет. Девушка», мне казалось странным, что меня называют дебютантом. На Высших режиссерских курсах мы были взрослые — все после тридцати, да и потом на телеканале у меня была такая активная работа, что я не чувствовала себя дебютантом. Кстати, сегодня на телевидении все иначе. Тогда были огромные бюджеты, все капризы режиссера исполнялись. Но, знаете, все решается на небесах. Делаешь то, что от тебя зависит, а там уж как сложится... Вот так, наверное, все сложилось и с фильмом «Путешествие с домашними животными» — есть заметный результат общей и очень непростой работы. Сценарий Красильщикова давал правильный импульс. Это глубокий, но и тяжелый сценарий. Никаких событий в нем, в общем-то, не происходит. Надо было рассказать о том, что скрыто, а потом проявляется... Как это сделать? Как изобразить внутреннюю биографию? Что вообще это такое? Мы с Олегом Лукичевым много рисовали, потом смотрели картинки — выбирали, отбрасывали... Собственно, львиная доля работы была нами проведена еще до съемок. Поэтому на площадке мы с ним почти ничего не обсуждали: уже все придумали про нашу героиню. И только, что называется, шагали... Особенно сложной оказалась работа с Ксенией Кутеповой. До нашей картины она много снималась в эпизодах, но главных ролей у нее в кино прежде не было. И вся она была такая трепетная... Как-то сказала: «Я первые три ночи вообще не спала — плакала, потому что была уверена, что вы ищете другую актрису, которая меня заменит». Ей каза-

лось, что она ничего не умеет и что я ее просто-напросто терплю. Но она была прекрасна тем, что жаждала работать над этой ролью и очень, как говорится, велась. И произошло замечательное: мы как-то слились с ней, что ли. Повезло мне и с Лукичевым. Это потрясающе творческий человек. Очень помогала и продюсер Сабина Еремеева.

Г.Переверзева.. И все-таки что же для вас «Путешествие с домашними животными»?

В.Сторожева. Очень многое. Это та экранная форма, в которой мне удалось себя выразить. Конечно, рассказанная здесь история не про меня. Но удалось войти в нее и реализовать свое понимание подобной биографии.

Г.Переверзева. История камерная и, кажется, специфически русская. Как вы полагаете, зарубежная публика поймет ее?

В.Сторожева. Конечно. И вот вам подтверждение. Аркадий Красильщиков, проживающий сейчас в Израиле, показывал там наш фильм и во время сеансов пытался синхронно переводить, но зрители часто говорили ему: «Нет-нет, спасибо, все понятно...»

Г.Переверзева. В картине мало текста...

В.Сторожева. Да. Это и есть то, о чем мы говорим: пластика кино, киноязык. Это — когда слова не нужны. Когда мы всё видим и всё понимаем. Кино настоящее, когда ты его чувствуешь. Ведь что такое, например, крупный план? В общем-то, формальность. А здесь крупный план Кутеповой позволяет понять то, что происходит в фильме в целом. И никакой это не артхаус! Нормальное кино, от которого все отвыкли. Про человека, про его переживания. Которое позволяет вспомнить, что у всех у нас есть душа и душевные потребности, а не только то, что ниже пояса. В своей картине мы старались говорить о вещах, о которых уже чуть-чуть подзабыл наш кинематограф. Ведь стоит коснуться каких-то важных внутренних проблем, как тут же слышишь: «Ой, нет-нет, это не для всех!» Почему не для всех?

Г.Переверзева.. Видимо, потому что в последние годы отечественный кинематограф нетрадиционно ориентируется на крупные событийные сюжеты, на масштабную зрелищность, на броские из ряда вон истории, которые, в общем-то, мало связаны с реальной жизнью реального человека. Зритель, приученный к этой навязанной стилистике, отвыкает воспринимать ритм вдумчивого рассказа, спокойного размышления...

В.Сторожева. ...к которому мы, собственно, и стремились. Ксения Кутепова прекрасно справилась с задачей. Наша героиня хочет испытать себя: и понравиться мужчинам, и пройтись — как гулящая, как Кармен — вдоль поезда, чтобы на нее обратили внимание, и бросить все, уехать из ненавистного дома... Прыгает с поезда... Это поиск разной себя. И она — как совершенно интуитивное создание — включает свою интуицию и ищет. Тычется, как слепец, в разные состояния, переодевается, примеряет какие-то роли: вот она мать, вот варит суп, вот прошлась по перрону... Так ведь играют дети — в свадьбу, в продавца, в доктора... Все эти ролевые игры очень нужны в раннем возрасте. Наша героиня не наигралась в детстве! Пока она была бессловесным животным, она не понимала, кто она, где, зачем... Человек может прожить целую жизнь и не понять, что же он собой представляет. Мне кажется, это не может быть неинтересным!

ОЛЕГ ЛУКИЧЕВ:

«Незачем прятать операторскую работу»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ГАЛИНА ПЕРЕВЕРЗЕВА

«Путешествие с домашними животными»

Галина Переверзева. «Путешествие с домашними животными» — из тех картин, в которых ярко проявлена и операторская работа. Сегодня это большая редкость...

Олег Лукичев. Спасибо за хорошие слова. В этом смысле мне повезло. Конечно, стараюсь выбирать проекты. Я начинал с короткометражного фильма Александра Велединского «Ты да я, да мы с тобой» — истории про двух братьев, живущих на станции. Это был наш общий с режиссером дебют, и он попал в каннскую программу «Особый взгляд»... Потом военный черно-белый «Последний поезд» Алексея Германа, «Марс» Анны Меликян — фантасмагорическая трагикомедия о нереальном городе, куда попадает уставший от жизни боксер. «Гарпастум» — ретрофильм Германа о футболе — потребовал воссоздать стилистику Серебряного века. Затем наступил черед «Путешествия с домашними животными»...

Г.Переверзева. На что вы ориентируетесь, выбирая проект?

О.Лукичев. Ну, предложения поступают разные, однако снимать, например, социально-бытовое кино мне неинтересно. Скучно. Я не понимаю, зачем... Оператор — не посторонний человек на картине! Знаете, некоторые говорят: «Приедешь, снимешь профессионально и уедешь...» У меня так не получается. Я не могу приехать с холодной головой, грамотно снять — без погружения в замысел — и все забыть. Я вникаю в картину, отдаю себя, она входит в меня. Поэтому и стараюсь выбирать то, что мне близко, хочу делать то, что чувствую. Как-то я работал на одном фильме, достаточно известном, нас там было несколько операторов, и вот, проработав полторы недели, сказал: «Всё, больше не могу! Мне это чуждо, я сойду с ума в итоге». Я был тогда молодым оператором, и меня почти никто не знал, но я все равно рискнул и уехал.

Г.Переверзева. И все же: как вы выбираете?

О.Лукичев. Читаю сценарий и смотрю на режиссера: кто он?

Г.Переверзева. А если режиссер неизвестен?

О.Лукичев. Не важно. Я снимал три режиссерских дебюта: с Иваном Болот-

никовым, с Лешей Германом, с Анной Меликян... Это сейчас они все такие знаменитые...

Г.Переверзева. А как вы «смотрите» режиссера?

О.Лукичев. Мы встречаемся с ним, разговариваем. Мне хочется знать, что и как он видит, что скажет. Хочется, чтобы работа была художественной, умной и осмысленной. Иначе я не вижу никакого смысла в своей профессии. И еще: кино должно давать надежду! Если фильм ничего не дает или дает отрицательную эмоцию, я не смогу снимать, я не могу перешагнуть через себя. На этом и обосновываюсь, когда выбираю сценарий. Может, поэтому и удается сделать что-то стóящее — иногда лучше, иногда хуже, но, во всяком случае, не равнодушно... Поэтому можно сказать, что мне были интересны все проекты, за которые я брался.

Г.Переверзева. «Гарпастум» и «Путешествие с домашними животными» — совершенно непохожие картины: разные миры, разные художественные образы, стилистика, структурирование... Какой фильм вам ближе?

О.Лукичев. Сложно сказать. «Гарпастум» — это Серебряный век, благодатное время для оператора, это режиссер, понимающий в изображении, помогающий тебе... «Путешествие...» — живая, настоящая эмоция, погружение в уникальный мир героини...

Г.Переверзева. Возникает ли у вас обычно потребность сделать что-либо в фильме иначе — переделать, доработать?

О.Лукичев. Всегда. После каждой картины хочется что-то убрать, что-то добавить, доснять или переснять ... Нормальная паранойя, как я это называю... Никогда не будет идеального фильма, это я уже понял. Но сами по себе операторские кадры значения не имеют. Мне интересны истории о поиске души... Я не умею снимать, скажем, торговую палатку... Я ее сниму, конечно, но хорошо будет в том случае, если сцена, как говорится, ляжет в контекст... Сейчас многие мои коллеги научились снимать более или менее профессионально. Но работать нужно так, чтобы в контексте фильма самый простой кадр заиграл и придал пятый и десятый смысл увиденному и изображенному. Порой во время съемки думаешь: вот этот кадр хорош, а вот этот не очень... А потом, вдруг, оказывается, что этот не очень хороший кадр, смонтированный с другими, расцвел среди них и дал такое, что восклицаешь: «Ах! Как здорово! Это я снял!» Есть масса красивых фильмов, но это бывает красота скучная, уже через пять минут раздражающая настолько, что смотреть невыносимо.

Г.Переверзева. Потому что ничего не содержит...

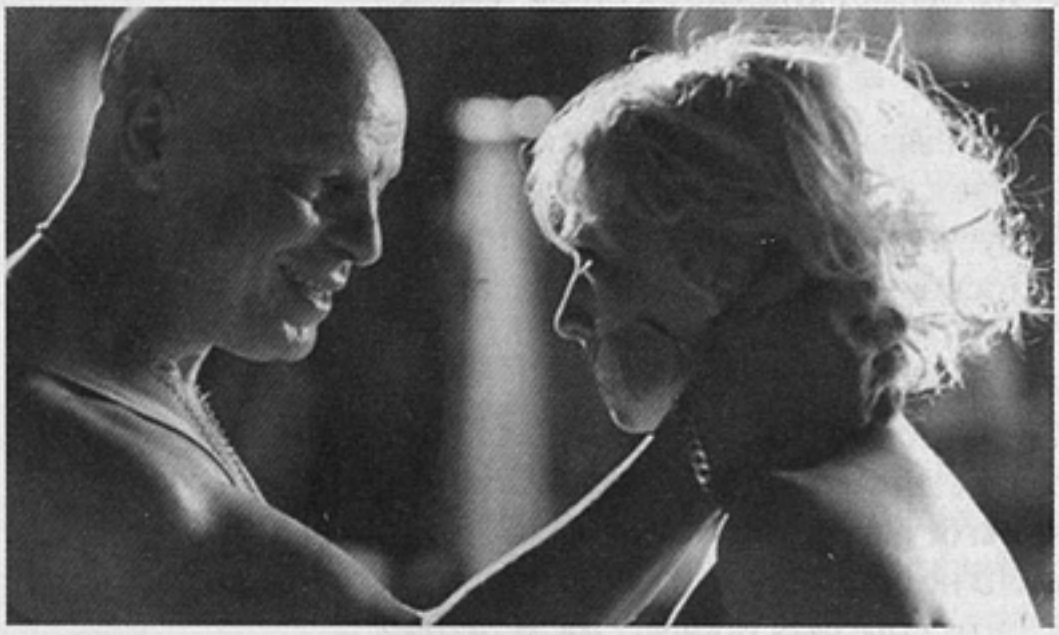
О.Лукичев. Совершенно ничего! В кино мы все связаны: режиссер, актеры, оператор... Мы все зависим друг от друга. Нет такого: «Я — режиссер, я тут один-единственный, я всех приведу к светлому будущему!» Исключений бывает один случай на тысячу. Это и хорошо, и плохо. Поскольку если один ошибается, то все насмарку.

Г.Переверзева. Что бы сейчас вы хотели снять?

О.Лукичев. Желаний много. Абсолютное разнообразие. От гиперреализма в стиле «Амели» до какого-нибудь остросюжетного боевика вроде «Бойцовского клуба». Но мне тяжело снимать картины без операторской заявки. Не понимаю, когда оператор снимает так, чтобы его не было видно. Говорю не о том, что наша работа должна бросаться в глаза. Это серьезная профессия. Я не требую, чтобы кран летал или еще там что эффекта ради... Мне интересно думать о киноязыке, о содержательной его составляющей. В «Путешествии с домашними животными» все удачно совместилось. У нас нет особых кранов, специальных приспособлений, заметных операторских приемов. С тележки снимем, с рук, есть и общий план, и крупный... Но при этом можно говорить об общей стилистике фильма, отвечающей рассказанной истории, истории его героини и ее характеру. Не все одинаково ровно, но есть киноязык. Можно было бы подойти к решению так: в нашей картине актриса — главная, поэтому не нужно думать ни о чем другом... А я уверен: в кино, искусстве визуальном, незачем прятать операторскую работу.

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

Требуется няня...



«Незнакомка» ***(La Sconosciuta)***

Авторы сценария **Массимо Де Рита, Джузеппе Торнаторе**
Режиссер **Джузеппе Торнаторе**
Оператор **Фабио Дзамарион**
Художник **Тонино Дзера**
Композитор **Эннио Морриконе**
В ролях: **Ксения Раппопорт, Микеле Плачидо, Клаудиа Джерини, Маргерита Бай, Пьерфранческо Фавино и другие**
Medusa Film
Италия — Франция
2006

В фильме Джоэла Шумахера «Коматозники» группа молодых энтузиастов-медиков в ходе профессионального эксперимента сунула нос туда, куда не следовало. Заглянув за «плоскую линию» на экране монитора, оказавшись на несколько минут за гранью привычной жизни, они обнаружили, что внезапно вернувшееся прошлое стучится к ним в двери. В неравной борьбе с собственными детскими кошмарами, проступками и мелкими пакостями они обнаружили лишь один действенный способ борьбы: если и не искупление грехов, то, по крайней мере, попытка разговора с собственным прошлым. Хуже всех, наверное, пришлось герою Кевина Бейкона: его «преступление» на первый взгляд оказалось самым несущественным, а оттого и нелепым: в школьные годы он вместе с друзьями издевался над стеснительной чернокожей одноклассницей. Герой заглянул в телефонный справочник, отыскал нужный адрес, и вот он уже стоит перед ухоженным белым домиком и, смущенно улыбаясь, пытается объяснить практически незнакомой женщине, что все, что ему нужно для нормальной жизни, — это ее прощение за стародавние издевательства и насмешки, о которых она сама и думать-то уже забыла. Он унижался, робел и краснел, но в награду все-таки получил прощение. И в этот момент стало до боли незначительным все, что принято считать самым важным в жизни, — обретение семьи и дома, рождение детей... Два абсолютно чужих друг другу человека соединили порванную нить времен, и оба, подобно булгаковскому Мастеру, обрели пусть не свет, но покой.

Шумахер, очевидно, сам того не ведая, нащупал тему, по сути, являющуюся болезненной для американского кинематографа в це-

лом, с его старательно моделируемой верой в то, что главное — оно всегда в будущем. Герои этого фильма, блуждая по закоулкам жанровой модели мистического триллера, неожиданно натолкнулись на неявно и боязливо выраженное сомнение: возможно, все самое главное в жизни произошло в прошлом, где-то там есть отправная точка, после которой все безвозвратно — необратимо — изменилось. И точно так же, словно в кирпичную стену, упирается в эти сомнения главная героиня картины Джузеппе Торнаторе «Незнакомка» — где-то там, в прошлом, осталась эта отправная точка, и непонятно теперь, можно ли что-то изменить или все самое важное уже свершилось?

Очевидность происходящих в «Незнакомке» событий чуть-чуть погодя, конечно же, оказывается иллюзорной. Подсказка, впрочем, есть еще в открывающих картину кадрах: девушка обнажается перед кем-то невидимым, подсматривающим через отверстие в стене. В своей наготе она вроде бы беззащитна, полностью открыта, абсолютно понятна, нагота не оставляет возможности для тайны, но в то же время лицо девушки скрыто под маской. И все, что потом сделает эта «незнакомка», тоже до поры будет казаться довольно очевидным — вплоть до того момента, пока Торнаторе не предъявит свой «авторский подвох», из которого, впрочем, никакой тайны и не строил.

Ирина, только что приехавшая в город, очень хочет работать в семье Адакеров. Она селится в доме напротив и по вечерам осторожно всматривается в освещенные окна квартиры, куда ей столь необходимо попасть. Она до блеска натирает полы в доме, куда ей удается наняться уборщицей, она навязывается в друзья сумасбродной старушке, домработнице Адакеров, крадет у нее ключи от квартиры и делает с них слепок, а когда ей говорят, что Адакеры старушку никогда не уволят, не раздумывая «помогает» той упасть с лестницы. Девушка получает вожделенную должность. Ей кажется, что темное прошлое осталось лишь в жутких воспоминаниях, вспышками возвращающихся к ней, когда ее унизительно обыскивают охранники в магазине, а прошлое тем временем идет за ней по пятам. Подобно герою романа Фредерика Форсайта «День Шакала», до определенного момента девушка опережает своих преследователей хотя бы на шаг, на полшага, но очень скоро прошлое заявляет свои права и на ее настоящее, и на будущее.

Торнаторе старательно балансирует между двумя жанровыми традициями — остросюжетным триллером и мелодрамой, потихоньку размывая границы, в общем-то, довольно тесных жанровых рамок и пытаясь даже не то чтобы уравновесить — уравнять жанры. Своей героине режиссер словно навязывает определенную поведенческую модель, которая постепенно должна подводить зрителя к неким определенным выводам. Несколько раз нарочито акцентированно декларируется возможный корыстный мотив, движущий героиней, — слишком очевидный, чтобы оказаться реальным. Чуть позже авторы непрозрачно намекают на другой сюжет, ставший за последние лет двадцать архетипическим для американского кинематографа: зависть к благополучию Других, которая рождает одержимое стремление занять чужое место, фактически уничтожив, стерев свое былое «я» со всеми этими воспоминаниями, не желающими оставить тебя в покое. И когда Ирина, постепенно отвоевывающая симпатию своей маленькой подопечной, дочки Адакеров, говорит ей: «Я умею хранить секреты», — это практически дословная реплика героини Ребекки Де Морней из картины Кёртиса Хэнсона «Рука, качающая колыбель». Постепенное вытеснение матери из пространства семьи (впрочем, не совсем полноценной), перетягивание на себя любви и привязанности, предназначенных для другого человека, — это в «Незнакомке», безусловно, есть. Иное дело, что не в том суть. Перед Торнаторе в данном случае вообще богатый выбор подтекстов, возможностей для цитирования и проведения параллелей, самая очевидная из которых, как ни странно, с хичкоковским «Головокружением». Собственно «хичкока» здесь вообще очень много. Эта хроническая нехватка времени, от которой на лбу крупными пят-

нами выступает испарина паники — почему же так долго, почему именно сейчас, почему все в последний момент? Это постоянное балансирование на грани провала, когда кажется, что вот стоит сейчас кому-нибудь из героев сделать один шаг, повернуть за угол — и всё, «ваша песенка спета». Но именно «Головокружение» здесь в основе всего — с того момента, когда камера недвусмысленно цитирует Хичкока спиральным взлетом по винтовой лестнице, и до тех пор, пока не становится очевидно: как и героиня Ким Новак, Ирина поднимается по этой лестнице лишь для того, чтобы потом — камнем вниз. Всё потому, что прошлое никогда не отпускает просто так, всегда заставляет расплачиваться по всем счетам.

Прошлое у Торнаторе возвращается, не торопясь, постепенно — поначалу короткими, секундными вспышками образов, затем — все более и более полновесными сценами. Из этих флэшбэков в конце концов сложится рассыпавшаяся картинка, и тогда окажется, что в сюжетной основе фильма была, в общем-то, заведомо ложная интрига, и страшной неправдой окажется все, во что уже успели поверить зрители вместе с героиней Ксении Раппопорт. Но Торнаторе не поддается соблазну и не подает этот фокус зрителю с энтузиазмом удачливого вуайериста, обнаружившего в шкафу своих героев очередной скелет и с радостью предъявляющего его публике. Режиссер демонстрирует принципиально иное отношение к собственным персонажам, и то, что оказалось ложным в контексте сюжетной нити, по которой вели зрителя авторы, в контексте всей истории в целом окажется очень даже истинным.

С момента, как героиня наконец устраивается работать в семью Адакеров, перед авторами лежит сразу несколько очевидных мотивов и возможность по желанию педалировать один из них, даже несмотря на довольно жесткие рамки заданного сюжета. Зависть к «богам», столкновение рационального (по большому счету — европейского) сознания, зиждущегося на иллюзорном благополучии, с иррациональным, в некотором смысле варварским миро-

«Незнакомка»

восприятием главной героини, конфликт пассивного созидающего начала с активным, создающим, а иногда и разрушающим, сметающим все на своем пути, — и вот на этом Торнаторе заостряет внимание чуть больше. Режиссер позволяет подглядывать всем, кроме самого себя. Беспардонный отсмотр обнаженной женской натуры через «глазок» в стене — в устоявшейся феноменологии такой взгляд приравнивается к агрессивному маскулинному началу, в узком смысле это взгляд убийцы на жертву. Но и жертва хорошо усвоила пре-

поданные ей жизнью уроки и тайком пытается заглянуть за занавес чужого существования. Все еще не раз перевернется: в прошлом жертва, сейчас она сама возьмет в руки оружие; в настоящем — предполагаемая злодейка, она окажется жертвой.

Творя руками Муффы (Микеле Плачидо трудно узнать в этой роли монументального, хоть и слегка карикатурного мерзавца-сутенера) издевательства над Ириной, режиссер вплотную приближается к черте, которая отделяет фильм от спекуляции на чернушной, «неудобной» теме проституции. Но при всей спекулятивности снятых на крупных планах сцен издевательств и унижений они не являются самоцелью, они, в общем-то, ведут сюжет, в его конструкции они осевые, опорные механизмы. Потому что заявленный конфликт между агрессивным-мужским и жертвенным-женским очень быстро отходит на дальний план и перетекает в конфликт иного рода. И на двух его полюсах два принципиально противоположных начала: женщина, сплошь состоящая из незаживающих синяков и незатягивающихся ран невеселого личного прошлого, и маленькая девочка, по какому-то странному приговору врачей и ближайших родственников не способная к самозащите от грубостей окружающего мира. И Ирина будет связывать ее, толкать, бросать на пол до тех пор, пока девочка наконец не научится подниматься на ноги и давать сдачи, — потому что саму героиню только этому и научила та, вроде бы оставшаяся в прошлом, жизнь. Потому что в этой экранной реальности любое действие, любое активное начало, создающее или разрушающее, лучше, чем смиренное бездействие, лучше, чем «подставлять другую щеку» и чем другие широко растиражированные маленькие правды о смирении.

И когда эта история завершится в откровенно мелодраматическом ключе, когда все точки над «i» расставят очередной флэшбэк и гравировка на позолоченном медальоне, финальные кадры, напоминающие анекдотическое «вышел я из тюрьмы...», могут показаться данью традициям мелодрамы, которая в равном бою все же задавила жанр триллера. Но вообще-то всё не совсем так. Подобным финалом Джузеппе Торнаторе и остается верен мелодраме (то есть частной судьбе героини), и одновременно все-таки выводит рассказанную историю за границы жанра, частностей и обобщений — к своей собственной маленькой правде, выбив-таки пару кирпичиков из той стены сомнений в обратимости прошлого, что воздвигла сама для себя его героиня.

ИРИНА ЩЕРБАКОВА

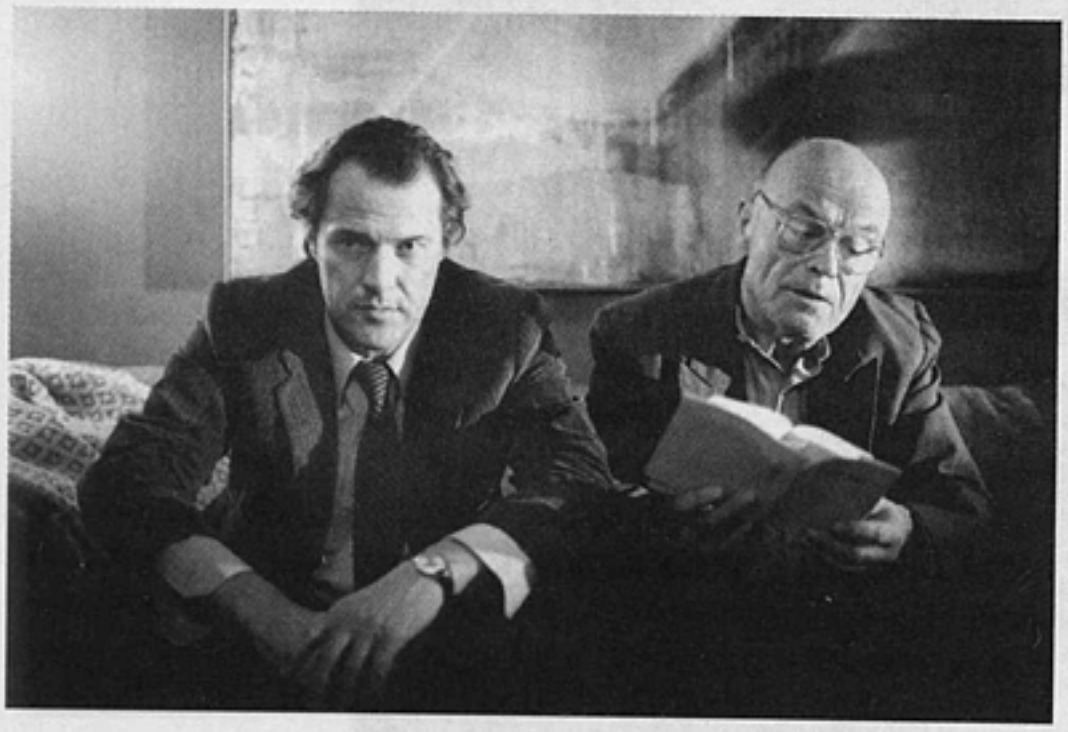
Гудбай, «Штази»

Ненависть — интенсивное и глубокое чувство, которое в общественной жизни является эмоциональным выражением непримиримой классовой борьбы. Ненависть — важная составляющая часть мироощущения чекиста, основа страстной и непримиримой борьбы с врагом. Поэтому в конспиративной деятельности ее следует культивировать и сознательно использовать для решения трудных оперативных задач.

Из словаря, изданного Министерством госбезопасности ГДР для служебного пользования. Берлин, 1985

15 января 1990 года — через два месяца после падения Берлинской стены — активисты правозащитного движения ГДР, действуя не по-немецки решительно, без голосования и долгих дискуссий, не дожидаясь формальных решений и указов, захватили в Берлине здание на Норманенштрассе, где находились архивы Министерства госбезопасности. Огромная тайная часть восточногерманского прошлого оказалась в руках общества, и отмотать эту ленту назад было уже невозможно. Крах режима произошел для его главных охранителей так быстро, что уничтожить успели лишь небольшую часть архивов — ворвавшиеся в здание правозащитники обнаружили миллионы документов.

Для обработки, хранения и использования документов МГБ (которое все в Германии называли сокращенно «Штази») была создана отдельная структура и приняты специальные законы, согласно которым каждый житель Германии мог направить запрос и получить доступ к своему досье. И хотя все знали, что восточногерманский «барак» соцлагеря был самым контролируемым,



«Жизнь других» ***(Das Leben der Anderen)***
Автор сценария, режиссер **Флориан Хенкель фон Доннерсмарк**
Оператор **Хаген Богдановски**
Художник **Сильке Бур**
Композиторы **Стефан Муха, Габриель Яред**
В ролях: **Ульрих Мюе, Себастьян Кох, Мартина Гедек, Томас Тиме, Ульрих Тукур и другие**
Bayerischer Rundfunk, Creado Film, Wiedemann & Berg Filmproduktion, ARTE
Германия
2006

открывшиеся цифры поражали: досье имелись на 6 миллионов человек. Это означало, что слежка в разное время велась, по крайней мере, за каждым третьим из неполных 17 миллионов граждан ГДР, с помощью 90 тысяч штатных и 174 тысяч так называемых «неофициальных сотрудников» госбезопасности — то есть завербованных тайных осведомителей. Уже в течение ближайших лет со «своими» документами познакомилось более миллиона человек.

Едва ли не каждый день, с начала 90-х, в прессе появлялись скандальные материалы на самых разных представителей элиты бывшей ГДР, в том числе и на некоторых из тех, кто олицетворял собой оппозицию, — ученые, писатели, деятели культуры, диссиденты оказывались секретными сотрудниками «Штази» или подозревались в сотрудничестве с органами. Рушились семейные, любовные, дружеские и профессиональные связи, ломались судьбы (по новым немецким законам люди, являвшиеся не только штатными, но и неофициальными сотрудниками госбезопасности, не могли занимать должности в государственных структурах). Многие на Востоке уже начали жалеть, что в 90-м, в общей горячке объединения, не были уничтожены архивные документы, а на Западе — считать, что в ГДР едва ли не все поголовно были агентами «Штази». «Веси» (так стали называть западных немцев) упрекали «осси» (немцев восточных) в тотальном приспособленчестве, а те возмущались ханжеством Запада: легко рассуждать о морали, когда тебе ничего не грозит.

Возникла расхожая формула: начали поговаривать, что уже снесенная Берлинская стена, обломки которой разобрали на сувениры и лишь маленький кусочек оставили в назидание будущим поколениям, оказывается, исчезла лишь физически, а в душах и умах живет по-прежнему и рухнет еще не скоро. С середины 90-х, когда все сильнее стал ощущаться экономический кризис и началась невиданная для Германии (с начала 20-х годов) безработица, на Востоке широко разлилась ностальгия по прежней жизни и мнимой общности, а люди на Западе, столкнувшиеся с давно забытыми экономическими проблемами, все меньше сочувствовали страданиям своих вновь обретенных соотечественников и их тоталитарному прошлому.

При этом нельзя сказать, что в немецком обществе вовсе не было рефлексии: создавались музеи, посвященные прошлому ГДР, писались книги, снимались документальные фильмы, публиковались архивы и другие материалы, проводились научные конференции, в том числе и о роли госбезопасности или по истории доносительства.

Наконец, спустя десятилетие, начало появляться и обратившее на себя внимание игровое кино, в котором прощание с ГДР происходило поначалу в трагикомическом жанре: «Солнечная аллея» (1999) Леандра Хаусмана и, вероятно, один из до сих пор наиболее успешных — фильм Вольфганга Беккера «Гудбай, Ленин!» (2003), авторами которых были выходцы с Запада.

Однако ни в литературе, ни в кино до сих пор не появлялось такого произведения, которое сделало бы фантастический по своей абсурдности и травматизму опыт жизни под колпаком госбезопасности поводом для широкой общественной дискуссии, так ударило бы по самому больному и тем не менее привело миллионы немцев в кинозалы, как это сделал фильм выпускника Мюнхенской киноакадемии Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка «Жизнь других» (2006). Например, созданная двумя годами раньше теледрама Маргарете фон Тротты «Другая женщина» со знаменитой Барбарой Зуковой в главной роли не имела подобного успеха. Хотя и в этой картине — мелодраматический и полудетективный сюжет, в основе которого была одна из наиболее циничных операций, что проворачивало ведомство восточногерманского супершпиона Маркуса Вольфа, специально готовившего своих агентов для обольщения одиноких западногерманских секретарш в приемных первых лиц ФРГ.

Так почему же такой резонанс получила в Германии лента фон Доннерсмарка (еще задолго до «Оскара»)? Что может знать и понимать в этом прошлом режиссер, которому зимой 1984—1985 года, когда происходит действие картины, не было и десяти лет?

Фильм помещен в реальный исторический контекст — дважды это обозначено совершенно конкретно: с одной стороны, в сцене, когда обрывается карьера капитана госбезопасности Вислера (Ульрих Мюе) и камера фиксирует заголовок в газете «Нейес Дейчланд», извещающий об избрании в Москве Горбачева на пост генсека. И второй эпизод — четыре года спустя, когда до подвала МГБ, куда герой отправлен на двадцать лет (оставшиеся ему до пенсии) вскрывать письма для перлюстрации, вдруг доносится известие о падении Берлинской стены. Кстати, возможно, что сценарная удача фильма началась с выбора этих временны́х рамок. К этому моменту «Штази», просуществовавшая тридцать четыре года, так отточила формы и методы работы, создала столь технически оснащенную и так четко функционирующую систему, что казалась совершенно непоколебимой. С другой стороны, за ширмой мнимых успехов развитого социализма и социальных льгот готовился экономический и политический крах режима СЕПГ. В ГДР хоть и медленнее, чем в других соцстранах, все же постепенно возникала оппозиция. В Восточном Берлине образовался целый квартал — Пренцлауерберг, где в старых домах селились представители оппозиционной богемы и недовольная режимом молодежь.

Именно такую квартиру в Пренцлауерберге и ставит в фильме на прослушку по поручению высокого начальства ревностный служака, перфекционист и убежденный охранитель режима, щит и меч госбезопасности капитан Вислер. Весь дальнейший мелодраматический сюжет картины исторической конкретике соответствует очень мало. Всесильный министр культуры Бруно Хемпф (Томас Тиме), который принуждает к сексуальным отношениям актрису одного из берлинских театров Кристу Марию Зиланд (Мартина Гедек), хочет устранить ее друга, известного драматурга Дреймана (Себастьян Кох) и обращается с этим к воплощающему в фильме всю омерзительную систему МГБ шефу Вислера цинику и карьеристу Грубицу (Ульрих Тукур).

Вислер в высшей степени профессионально организует наблюдение, но жизнь этих наблюдаемых им других людей, их неожиданное для него поведение производят на него такое впечатление, что он начинает помогать своим объектам. Вислер фальсифицирует отчеты и выво́дит из-под удара драматурга, хотя ему и не удается спасти актрису, которая становится жертвой шантажа со стороны «Штази» и кончает жизнь самоубийством.

Карьера Вислера рушится, но и потом, уже в новую эпоху, после падения режима, он никому не нужен: на работу с таким прошлым не устроиться и новую жизнь, когда тебе за пятьдесят, не начать. Награда за доброе дело приходит, когда драматург, прочитав в архиве «Штази» свое досье, понимает, что спасением обязан тайной помощи следившего за ним оперативника, вычисляет его и посвящает ему книгу под названием «Соната о добром человеке».

Можно понять обиженных за искажение исторической правды свидетелей из бывшей ГДР, критикующих «Жизнь других». Весь сюжетный каркас фильма никак не соответствует реальности. Гэдээровская верхушка была, конечно, отвратительной, но никакой министр культуры, который, кстати, в партийной иерархии был птицей невеликой (даже в политбюро не входил) и помыслить себе не мог вмешиваться хоть каким-то образом в работу ведомства всесильного Эриха Мильке, шефа МГБ ГДР, у которого и на самого Хоннекера имелся компромат. И никаких приказов такого рода этот министр отдать не мог, тем более обеспечить в этой структуре Грубицу и Вислеру карьерный рост. Система ничего подобного не допускала. Для проведения оперативных мероприятий требовались совсем другие основания. К тому же всякий намек на моральное разложение мог бы навлечь на этого министра такие партийные неприятности, что он мгновенно очутился бы на мелкой должности культурного референта в каком-нибудь райцентре. А в фильме он фактически насилует известную актрису в присутствии своего шофера. Режим-то в ГДР был пошло мещанским, а вовсе не злодейски развратным; страной управляли скучные, плохо одетые, в деревянных официальных костюмах бюрократы. Мнимая роскошь казенных правительственных дач в Вандлице, когда

к ним открыли доступ возмущенному народу ГДР, обернулась унылыми однотипными мебельными гарнитурами, не сильно краше того, что зритель видит в безликой квартире капитана Вислера.

Есть в фильме и другие приметы несоответствия исторической правде. Критики с Востока, раздраженные успехом фильма, замечают, что в «Штази» было четкое распределение функций, в то время как герой «Жизни других» выступает и в роли доцента в Высшей школе госбезопасности, и как следователь, который сам ведет допрос; он собственноручно ставит жучки в квартире драматурга и актрисы и сам потом сидит в наушниках. Такого быть не могло. И не было в ГДР в то время ни одного самоубийства среди известных писателей, тем более что те, кто был уж очень недоволен, как правило, имели возможность под тем или иным предлогом уехать на Запад. К тому же история со статьей о самоубийствах в ГДР, которую тайно пишет для «Шпигеля» импозантный драматург, каким-то чудесным образом сохраняющий до 84-го года веру в социализм в духе СЕПГ, по сути чрезвычайно наивная.

Но самые серьезные упреки вызывает перерождение капитана Вислера. «Это сознательное очеловечивание зла, желание обелить систему, — пишут исследователи практики «Штази», — таких сотрудников, как Вислер, там не было и быть не могло, никто не стал бы плакать ни от стихов Брехта, ни от звуков «Апассионаты».

Режиссера обвиняют в «спилбергизации» трагического прошлого ГДР, в создании своего Шиндлера и в том, что фильм превращает подлинную трагедию народа в съедобный продукт масскульта, сделанный с прямым расчетом на кассу, «Оскар» и т.п.

В такой ситуации остается непонятным, почему многие крупные немецкие газеты дали на «Жизнь других» положительные отклики? Почему одобрили картину известные диссиденты и едва ли не самый знаменитый из них — лишенный гражданства ГДР бард Вольф Бирман? Непонятно, почему привередливая западногерманская элита, все последние годы отмахивавшаяся от ГДР и ее утомительно неприглядного прошлого, фильм не только посмотрела, но и сочла его чрезвычайно важным и нужным?

Может быть, успех «Жизни других» объясняется как раз тем, что картину другой, неизвестной Западу жизни представил типичный «весси», которому было пятнадцать в момент крушения Стены, представил с наивностью неочевидца, не пережившего унижения страхом и удушающей пошлости приспособленчества?

Это его, Доннерсмарка, версия того, что он узнал за все эти годы о ГДР. И понятно, почему у него сложилась такая драматическая и даже мелодраматическая картина, — ведь он смотрел со стороны. Он тоже наблюдатель, он сам *публика* — вот одно из самых важных слов фильма и слов, которые режиссер вкладывает в уста своему главному герою Вислеру. (Кстати, именно важность такого взгляда отмечает в своей в целом положительной рецензии на фильм Борис Гройс.) Только Вислер смотрит *тогда*, а Доннерсмарк сегодня. Ему все это наблюдать, в отличие от авторов фильма «Гудбай, Ленин!», не смешно. Поэтому и судьбы его героев представляются ему более драматичными, чем они были на самом деле. И ностальгии у него никакой нет и не может быть, и гэдээровские продукты его не умиляют — это не его детство и не его юность. Но нет и боли, которая мешала бы рассказать не свою историю.

Эти истории, эти досье с донесениями, о которых он читал, были для него — и не могли не быть — чем-то вроде абсурдистских пьес. Реальная, живая жизнь, ее события и отношения между людьми передаются в них ужасным, пошлым, казенным языком агентов госбезопасности: «Предположительно половой акт», как скрупулезно фиксирует в своем отчете Вислер любовную сцену между героями. Но за этими расшифрованными пленками и составленными по ним донесениями стоят — и Доннерсмарк понимает это — подлинные трагические истории и разрушенные жизни.

Он снимал этот фильм как молодой человек другого поколения, который хотел представить себе, как все было, и рассказать свою версию жизни ровесников его родителей, людей с другой планеты, которой в то время была ГДР. Для Доннерсмарка это были страшные комнаты чужого прошлого, которые почему-то после объединения вдруг должны были стать местами общего немецкого пользования.

И еще одно. Он попытался сделать едва ли не самое трудное в этом контексте: рассказать историю преследования не только с точки зрения жертв.

В какой-то мере это ему действительно удалось: и критики, и защитники фильма в Германии единодушны в одном — в оценке того, как сыграл капитана Вислера Ульрих Мюе. Мюе умер через несколько недель после получения «Оскара», так что эта роль стала для него во многих смыслах судьбоносной, сам он в прежние времена был одним из главных театральных актеров Восточной Германии.

В этом последнем и главном для себя фильме (какими бы банальными киносредствами ни пользовался порою его режиссер) Ульрих Мюе сделал невозможное. Он показал своего героя и немецкое прошлое так, что оно смогло стать осязаемым и для *других* немцев, чтобы хотя бы в поколении Доннерсмарка произошло наконец соединение этого до сих пор не соединяемого немецко-немецкого кентавра. Мюе сыграл человека, весь облик которого, являясь олицетворением системы, заставляет почувствовать разлитую в воздухе атмосферу страха, абсурдности и пошлости гэдээровской жизни. И дело тут не только во вложенном в роль личном опыте (на самого актера у «Штази» тоже было досье, и его бывшая жена, как оказалось, участвовала в его создании). Хотел этого Доннерсмарк или нет, но созданный Мюе образ перерос авторский замысел, и возникла притча о возможности перерождения — того, кто способен увидеть жизнь других людей.

НИНА ЦЫРКУН

Американские граффити

...старик, по-старому шутивший
Отменно тонко и умно,
Что нынче несколько смешно...
А.С.Пушкин

После того как Паркер Поузи снялась в трех десятках фильмов, главным образом низкобюджетных, журнал «Тайм» назвал ее «королевой независимого кино». Но этот счет начался не с ее первой роли в кино — к тому времени, как актрису открыли независимые режиссеры, в ее послужном списке значилось уже не менее десяти телефильмов. Впрочем, этим почетным титулом сама Поузи не очень довольна; по ее словам, она готова была бы сыграть и в целом ряде других картин, на которые ее, к сожалению, не пригласили. Однако не количество определяет ту нишу, которую Паркер занимает, и гораздо важнее то, что, однажды с ней поработав, умные режиссеры специально для нее пишут сценарии. Это в первую очередь Хол Хартли, которого тоже можно назвать королем — королем независимого, хотя сам он предпочитает термин «личностное», кино.

Королевский дуэт Хартли — Поузи сложился в 1998 году в работе над фильмом «Генри Фул». Он стал одним из самых заметных в карьере Хартли, но вскоре — после того, как «Генри Фул» вышел на экраны, — этот режиссер стал явно отходить в тень, уступая место на авансцене таким «американди», как Гас Ван Сент, Тодд Солондз, Тодд Хейнс и их собратья. Это отступление связано с изменением авторской стратегии; можно, пожалуй, сказать, что Хартли покинул свою постоянную аудиторию, которую в начале 90-х он определял так: «Это люди вроде меня самого. Скорее всего, любители искусства с высшим образованием». В дальнейшем фильмы Хартли становятся более «доступны-

«Фей Грим» ***(Fay Grim)***
Автор сценария, режиссер **Хол Хартли**
Оператор **Сара Коули**
Художник **Ричард Силварнес**
Композитор **Хол Хартли**
В ролях: **Паркер Поузи, Д. Дж. Мендел, Джефф Голдблум, Лайэм Эйкен, Меган Гей, Джеймс Урбаняк, Томас Джей Райан и другие**
HDNet Films, Possible Films, This is That Productions, Zero Film GmbH
США—Германия
2006

ми», но тем не менее они по-прежнему сохраняют фирменное качество: в основе всегда лежит почти архаичное нынче явление — некая «большая идея», препарированная в причудливом антураже фантасмагорического сюжета.

Девять лет спустя после рождения «Генри Фула» Хартли неожиданно вернулся к своему герою, возможно, рассчитывая объединить свою новую аудиторию и безусловных ценителей из старой гвардии. При этом он сделал важную рокировку, выдвинув вперед фигуру жены Генри (и сестру Саймона) — Фей Грим, что, конечно, не случайно.

Делая Фей центром фильма во всех аспектах, в том числе (в первую очередь) фабульном, Хартли переворачивает мелодраматическую страдательную ситуацию «брошенной жены», превращая ее в дискурс шпионского триллера. Примечательно, что новый фильм получил название не «Генри Фул—2», а «Фей Грим», причем героиня Поузи переместилась с середины списка действующих лиц на первую позицию. Это не просто формальные подвижки; Хартли отклоняется от традиционной репрессивной нормы, превращая женщину из жертвы в реального агента действия, а мужчину — в призрачный объект-симулякр, ненадолго появляющийся ближе к финалу в качестве пленника, чтобы в конце фильма окончательно исчезнуть в неизвестных далях.

В первом фильме этой дилогии Паркер Поузи сыграла экстравагантную Фей, где ей пригодились навыки профессионального мима. Ее харáктерность столь ярка и выразительна, что в мейстримном кино она бы разрушила все условные рамки, сломала бы все голливудские каноны и «украла фильм» у любого звездного партнера — а ведь голливудское кино изначально «мужское». «Но я, — говорит Паркер Поузи, — такая харáктерная актриса, которая довела бы до белого каления любого парня, и он бежал бы от меня сломя голову». Нечто подобное и случилось: в начале фильма нас извещают о том, что муж Фей — Генри Фул давно исчез, улетев куда-то в Европу и оставив жену с сыном Недом в Квинсе выживать как придется. Теперь Неду (Лайэм Эйкен) четырнадцать лет, и у него возникли проблемы в школе — он развлекает приятелей порнографическими картинками на игрушечной мувиоле, которую ему прислал некто неизвестный. Дядя Неда — писатель Саймон Грим (Джеймс Урбаняк), в первом фильме получив благодаря наставлениям мусорщика Генри Нобелевскую премию, а затем — благодаря ему же — пять лет тюрьмы, отсиживает свой срок. Поэтому когда к Фей заявляется мистер Фулбрайт (Джефф Голдблум) из ЦРУ с предложением выполнить задание, связанное с ее мужем, Фей соглашается — при условии, что брата выпустят на свободу. На этом заканчиваются реалистичные события фильма и начинаются правдоподобные, но только сгущенные в изобильном нагромождении до абсурда.

Во-первых, выясняется, что Генри в свое время не долетел до места назначения, но не погиб, а пребывает в неизвестном месте. Во-вторых, необходимо найти его так называемые «Откровения», в которых с помощью особой шифровальной техники он закодировал секретные сведения об американских спутниках-шпионах, запускаемых с израильских баз. Зрителю понятно, что ЦРУ, как и прочие «компетентные органы», могут получить эту информацию из других и довольно легко доступных для них источников и что охота за ней — всего лишь игра ради игры, только с вполне конкретными потерями в человеческом резерве. Избыточность этих потерь, иллюстрируемая эпизодом гибели израильской агентши Биби Кончаловски (она же Ольга), где в бедняжку целятся представители сразу пяти разведок, — один из тех многочисленных штрихов, с помощью которых Хартли выстраивает абсурдный мир, увязший в сетях шпионажа.

Если в первом фильме дилогии коллизия закручивалась вокруг отношений искусства (литературы) и коммерции, то теперь интерес автора сосредоточивается на шпионаже как самой процветающей виртуальной мировой индустрии. Опять же, если обычно центром шпионского фильма является шпион (иногда именуемый разведчиком), то теперь у Хартли его телесный образ практически исчезает. Сотрудник ЦРУ Фулбрайт — всего лишь функция, проводник голоса власти, а Генри Фул (Томас Джей Райан) предстает мифи-

ческим персонажем, который, подобно Агасферу, выглядит в пятьдесят лет на тридцать, а в свидетельстве о браке, как вдруг обнаруживается, указывает в качестве даты рождения 1591 год. В наши дни подлинными агентами шпионажа выступают медиа-ресурсы — порнографические картинки в руках подростка, которые на самом деле представляют собой карты, содержащие тайные знаки-ключи; мобильный телефон в туалете аэропорта, отдающий Фей приказы анонимного руководства; наконец, вообще невидимые восемь томов «Откровений» Генри Фула, чистый хичкоковский Макгаффин, который воплощает собой беспредметность и бессмысленность шпионской деятельности, работающей на холостом ходу, занимающейся исключительно (материальным) самообеспечением и (моральным) самоудовлетворением.

Хартли иронично подчеркивает условность и бессодержательность этой всеохватной безразмерной «догонялки-стрелялки», конструируя ее заведомо нереальное пространство своими специфическими косыми ракурсами, перемежая эпизоды «годаровскими» интертитрами (типа: «В ее пальто есть потайные карманы»), сопровождая мелодичным фортепьянным соло, а главное, оснащая многочисленными упоминаниями стран и разведок, с которыми якобы (был) связан Генри Фул, мусорщик, обратившийся супершпионом. В диалогах мелькают тесно соседствующие Никарагуа и Гондурас, и также Северная Корея и Франция, венгерский коммунист и иранский заложник, русский агент и американский цэрэушник, китайский шпион и афганский резидент, сотрудница израильских спецслужб под прикрытием и т. п., создавая эффект веселой разноцветной мозаики глобальной шпионской сети, густо покрывшей земной шар. Однако это карнавальное «веселье» обманчиво и опасно, ибо игра давно вышла из-под контроля, или, как выразился Фулбрайт, «что-то пошло не так», а в результате: «За то, чем мы гордились год назад, нам придется извиняться в ООН». Не случайна и реплика Фей, вольно или невольно обыгрывающая название популярной компьютерной игры «Цивилизация»: «Почему-то, когда начинают говорить о судьбах цивилизации, мне слышится грохот автоматов».

В первом фильме дилогии в паре писателя Саймона Грима и мусорщика-философа Генри Фула явственно просматривалась аллюзия на Фауста и Мефистофеля. Генри, материализовавшийся как мечта пребывавшего в творческом кризисе Саймона, научил своего друга прежде всего желать, хотеть, жаждать, то есть вселил в него алчбу жизни, давшей толчок для выплеска творческой энергии. В самом же Генри «дьявольщина» предстала в сниженном, «мусорном» виде, он похож не на оперного позера в романтическом плаще, а на плутоватого и эгоистичного Карлсона, чьи инициалы HF теперь, в новом фильме, расшифровываются не как Holy Fool (святой простак), а как Harem Fool (шут гарема). И вот именно такой человек оказывается тем «пауком» в сердцевине шпионской паутины, который вроде бы чем-то там заправляет, но на самом деле зависит от «всемирно известного террориста» Джелаля Саид-хана, который, в свою очередь, делает существенное признание: «Я больше не человек. Я инструмент».Таким образом, фантом князя тьмы, что вечно хотел зла, а совершал благо, превращается в инструментальный предикат, по определению лишенный личных интенций и моральных свойств.

Тайное знание на порнографических картинках, помещенное Генри Фулом именно туда в надежде на подростковое любопытство человечества, не прочитывается, ибо специалисты никак не могут опознать язык, на котором они сделаны. Для прочтения же самих «Откровений» требуется некий исходный текст, на основе которого произведена шифровка в технике так называемой конкордации, то есть для этого надо найти книгу-источник. «Я думаю, это «Потерянный рай» Мильтона», — говорит Нед. И устами подростка, видимо, проглаголила истина; рай — в который раз — оказался потерянным. Поэтому сочиненное самим сценаристом-режиссером-композитором Холом Хартли мелодичное фортепьянное соло, столь органично сопутствующее легкому и изящному «партитурному» повествованию, сопровождается мрачными виолончельными репликами.

ЮЛИЯ БЕЛОЗУБКИНА

Простой паразитолог

В последнее время важнейшее из всех искусств повернулось наконец лицом к зрителю. Подобно тому как во времена оттепели кинематограф приходил в себя после репрессий и Великой Отечественной, современное кино незаметно вырастает из «шинели» постперестроечных криминальных сводок и примеряет штатское. По результатам кассовых сборов стало ясно, что «костюмчик» сидит неплохо. Каких-то пару десятилетий потребовалось отечественным продюсерам и режиссерам, чтобы убедиться: простые истории из жизни простых людей волнуют зрителя ничуть не меньше, а то и больше, чем бандитские разборки.

Новый фильм Станислава Говорухина, снятый в непривычном для режиссера жанре лирической комедии, посвящен, как и две предыдущие его картины, теме женского счастья. Эпическая ода прекрасному полу «Благословите женщину» в финале оборачивалась мелодрамой, мелодраматичный же сюжет «Не хлебом единым» претендовал на эпичность.

«Артистка»
Автор сценария **Валерий Мухарьямов**
Режиссер **Станислав Говорухин**
Оператор **Валерий Мюльгаут**
Художник **Валентин Гидулянов**
Композитор **Евгений Дога**
В ролях: **Евгения Добровольская, Мария Аронова, Юрий Степанов, Михаил Ефремов, Дмитрий Певцов, Александр Абдулов, Федор Бондарчук, Ирина Скобцева**
Киностудия «Вертикаль», «Мосфильм»
Россия
2007

«Артистка», действие которой происходит в наши дни, решает, по сути, ту же вечную женскую проблему, обозначенную поп-культурой, как «был бы милый рядом». Но при этом расширяет границы женского счастья до современных представлений о нем (то есть «милый» плюс самореализация) и делает это с изрядной долей иронии.

«Артистка» Анна (Е.Добровольская) живет в коммуналке, играет в театре такие роли, что на поклон можно не выходить (ее отсутствие все равно никто не заметит), мечтает предстать на сцене в образе Гертруды, а в жизни обрести наконец личное счастье. Но пока что на горизонте маячит лишь сосед Босякин (А.Абдулов), которому то ли она

нужна, то ли ее жилплощадь. А роль Гертруды достается другой актрисе. Брутальный режиссер (Ф.Бондарчук) с томным взглядом довольно прохладно реагирует на ее кинопробы.

Однако Анна из тех, кто «идет по жизни смеясь» вопреки всему: маленькой зарплате, отсутствию семьи, провалу на кастинге... Да мало ли чему еще. Правда, «как плачет ночами та, кто идет по жизни смеясь», нам не увидеть. Максимум, что показано — цветы, которые Анна сама покупает себе после спектакля, и рюмка водки в недешевом для бедной артистки ресторане «Ваниль».

Впрочем, благодаря избранному жанру, проблемы Анны тянут скорее на анекдот, чем на драму. Во многом из-за того, что мы смотрим на них сквозь призму неразлучной дружбы главной героини с соседкой Мусей (М.Аронова), с которой они образуют весьма занятный тандем. Муся, хоть и живет напротив Аниной коммуналки, но словно существует в другом мире. У нее хорошая квартира и роскошная иномарка, свой частный салон для стрижки собак, сын учится не где-нибудь, а в Лондоне. И вообще, несмотря на подозрительные отлучки благоверного, она «позиционирует» свою семейную жизнь как счастливую. За разговорами с Мусей, песнями на два голоса и шутливыми перепалками с Босякиным гасится личная и профессиональная неустроенность Анны.

В этой камерной истории сконцентрирована энергетика стосерийного сериала, который смотрят вовсе не из-за сюжета (едва ли существует в природе зритель, не подозревающий, что дело кончится свадьбой), а из-за героев, ставших на ближайшие сто дней чем-то вроде членов семьи.

В «Артистке» жизненные неурядицы Анны с последующим решением всех проблем кажутся лишь поводом, ради которого, собственно, и затевался разговор на Мусиной кухне.

Искрометные диалоги двух подруг вполне могли бы служить основой для курса реабилитации одиноких женщин, желающих познакомиться (сбросить лишний вес, ускорить карьерный рост и т.д.). А ежедневная релаксация Анны в компании Муси кажется столь успешной, что совершенно непонятно, зачем главной героине нужны муж и роль Гертруды.

Но: надо так надо, тем более что жанр обязывает. «Принц» Викентий (Ю.Степанов) подается судьбой (в лице запаздывающего Аркадия, Мусиного мужа) прямо к накрытому столу. Решив, очевидно, что героиня мало настрадалась, «суженого» наделяют суровой профессией паразитолога, специализирующегося на клещах. В деле окружения заботой вконец смущенного гостя подруги превосходят себя. Глядя, как, почуяв недоброе, он уныло переминается в дверях, Муся живо интересуется: «Вы подойдете сюда, или мы к вам стол пододвинем?» Попавший под колесо неукротимого женского юмора Викентий вяло и безуспешно сопротивляется, послушно напивается и успевает не только очароваться Анной, но даже вызвать в ней ответные чувства.

Смутно подозревая, что коготок увяз, Викентий, которого провоцируют на танцы, — уже почти на автопилоте интересуется, когда же наконец придет его школьный друг Аркадий. И — натыкается на встречный вопрос: «А вы танцуете только с ним?»

Создается впечатление, что «Артистка» рождалась под лирические композиции Олега Митяева — местами грустные, местами ироничные, но неизменно посвященные превратностям женской судьбы. Во всяком случае, история Анны перекликается с начальными строчками его песен: «Принцесса живет в коммуналке...» и «Она была актрисою, а он простой полярник...» Правда, в отличие от творчества Митяева, тональность фильма склоняется скорее к иронии, чем к лирике.

Встреча с чудаковатым паразитологом, одержимым наукой, кажется некоей игрой, запрограммированной подругами задолго до его визита. Если бы Викентия не было — его стоило бы придумать. Или нагадать на картах, как это сделала Муся в самом начале фильма.

Вообще, второстепенная по замыслу партия подруги главной героини в блистательном исполнении Марии Ароновой перекрывает обаятельный, но более сдержанный образ Анны, созданный Евгенией Добровольской. Лихая и успешная в любых начинаниях Муся, которая «четвертый раз замужем — и опять удачно», пленяет без боя. И если Евгения Добровольская старательно выводит линию Анны, тщательно подбирая оттенки и полутона, то Мария Аронова живет в роли, которая словно сшита на нее.

Так в первой серии фильма «Москва слезам не верит» разудалая героиня Ирины Муравьевой «забивала» положительную Катю Веры Алентовой. Однако у Кати была еще целая серия, чтобы встретить «великолепного» Гошу и показать, кто в доме хозяин. Анне же в «Артистке» особо не разгуляться: почти водевильное знакомство с Викентием неудержимо несет действие вперед, так что понять, какие на самом деле чувства питает главная героиня к этому столь же милому, сколь нелепому человеку, не удастся уже никому.

Однако счастье, свалившееся на голову героини в тройном объеме — в виде Викентия и двух ролей, кажется невыстраданным даже для жанра комедии. Стремительное же движение к развязке наводит на мысль о том, что «лавина чувств» накрыла не героев, а создателей фильма. От дежурного визита взволнованной мамы Викентия (И.Скобцева) до его решительного объяснения проходят считанные эпизоды. И наконец дело венчается финалом, согласно которому Анна успешно совмещает успехи в труде со счастьем в личной жизни.

«Артистка» подкупает редким сочетанием умного юмора с добротой и особой атмосферой бесконфликтности. Здесь, как в наших старых фильмах, за счастье главной героини болеют все. Даже Босякин, теряющий не только намеченную невесту, но и вожделенные квадратные метры.

Однако решение всех проблем на скорую руку хоть и претендует на оригинальность (см. финал), но оставляет ощущение преждевременности, незавершенности, граничащей с бесформенностью.

Наблюдать за словесной эквилибристикой героев, безусловно, весьма занимательно: в удачных диалогах фильму не откажешь. Но зачастую этот прием подменяет характеры функциями, реальные переживания — их видимостью. Увлеченная игра в слова упрощает событийный ряд до банальной схемы.

Это становится особенно очевидно из-за обилия эпизодических персонажей, которые подпирают действие. Приходящие из ниоткуда и уходящие в никуда, они обрывают линию на полуслове без каких-либо объяснений. Как соседка Анны и Босякина по коммуналке, необходимая только для того, чтобы пару раз мелькнуть в кадре и за кадром в связи с упоминанием о живом карпе, запущенном в ванну. Или призывно карикатурная мама Викентия, выступающая в порядком заезженном амплуа наседки («Я никогда не рылась в твоем пиджаке... и что же я там обнаружила!»), натурально канувшая в Лету. Или герой Михаила Ефремова — основательно поддающий актер, стреляющий деньги у каждого встречного, необходимый для поддержания завядшей «театральной линии» и оглашения последних новостей.

И все бы ничего, если бы эти эпизодические герои смотрелись органично. Как, скажем, в «Покровских воротах», не часто появляющаяся в кадре тетушка Костика, без «нечаянных» выходов и незримого присутствия которой невозможно представить тот фильм. В «Артистке» же второстепенные персонажи не дополняют действие, а выпадают из него. Единственными «константами» остаются две подруги и, в какой-то степени, примкнувший к ним Босякин. Остальные кажутся незавершенными контурами к уже готовому и самодостаточному рисунку женского мира, для которого нет ничего невозможного.

Так что при всем своем несомненном обаянии, «Артистка» застывает на полпути от ностальгии по нашему старому кино до прорыва к новому. Очень жаль...

Где приобрести журнал «Искусство кино»?

В Москве:

Магазин «Билингва»,
Кривоколенный пер., 10, стр. 5

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

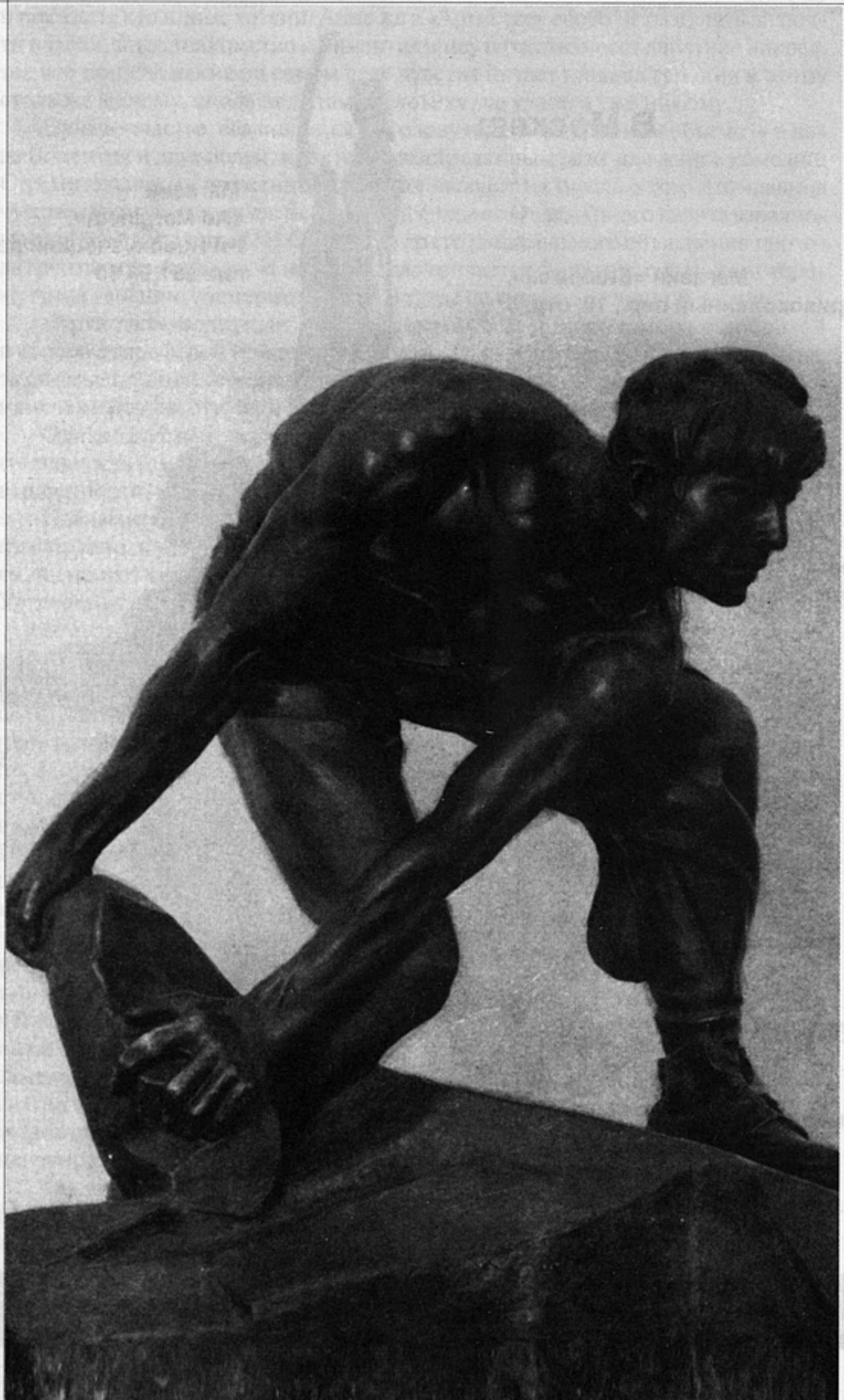
инотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

В Санкт-Петербурге:

Санкт-Петербургский
Дом книги,
Невский проспект, 62
тел. (812) 449 28 76

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

КОММЕНТАРИИ



Иван Шадр. «Булыжник — оружие пролетариата», 1927

ОТ ПРОТИВНОГО

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Свобода versus справедливость

Разговор о том, почему идея справедливости в России популярнее, чем идея свободы, можно было бы свести к одному тезису: потому что под предлогом справедливости можно переморить больше народу, чем под предлогом свободы.

Российская государственность оперирует не смыслами, а ощущениями. Одни и те же люди пылко выступают в поддержку взаимоисключающих тезисов, как зрители, аплодирующие на ток-шоу не умным мыслям, а сильным выражениям. При просмотре фильма Никиты Михалкова «12» публика с равным одобрением хлопает монологу Сергея Гармаша, оправдывающего ксенофобию, и речам Алексея Петренко, призывающего к человечности. В обоих случаях герои задевают общие места коллективного бессознательного, но этому бессознательному совершенно не важно, под каким предлогом достигать вожделенного ощущения (как наркоману, в сущности, не принципиально от чего кайфовать: это могут быть таблетки, трава или укол). Наиболее желанным для массы ощущением является теплая, оргиастическая сплоченность, достигаемая чаще всего за счет травли кого-то одного, непохожего или несогласного. Необходимость в такой травле — следствие высокой энтропии самой массы, которую не связывают воедино никакой принцип, никакая мораль, ни даже чувство Родины, о которой у всех слишком разные представления. Для того чтобы переживать эту блаженную и бессмысленную общность (блаженство и бессмыслица у Мандельштама не случайно синонимы — при осмыслении какое же блаженство?), в России постоянно надо прибегать к репрессивным мерам, ибо только они еще ведут к иллюзии единства и правды: правыми мы можем себя чувствовать лишь от противного, по контрасту с чужой неправотой и преступностью. Вот почему россияне всегда восторженно приветствуют репрессивные меры (даже когда отлично сознают, что эти меры в той или иной степени коснутся каждого). Вот почему свобода чаще всего вызывает разочарование и разговоры о том, что без палки с нами нельзя.

В здоровом обществе свобода и справедливость отнюдь не являются взаимоисключающими понятиями. Одна из наиболее примитивных и потому действенных ловушек дьявола в том и заключается, что одна другой противопоставляются вещи взаимно обусловленные, по отдельности невозможные; закон и благодать так же нуждаются друг в друге, как свобода и справедливость, гуманизм и порядок, вера и сомнение. Свобода без справедливости превращает общество в стаю, справедливость без свободы — в стадо. И в том, и в другом очень мало человеческого, но человечность дьяволу вообще отвратительна — он все время тщится объявить ее признаком слабости, развращенности,

а то и безбожия. Религиозная идея, как правило, требует не противопоставления, а синтеза — крест олицетворяет собою не только и не столько победу над смертью, не только напоминает о распятии, но и отрицает бинарную модель мира, безмерно упрощающую его. Как правило, в борьбе двух крайностей побеждает третья, а сами они взаимно уничтожаются; в противостоянии справедливости и свободы — или, допустим, милосердия и порядка — точно так же не может быть победителя. В России это особенно заметно — здесь нет ни свободы, ни справедливости; однако очередная борьба за справедливость, пароксизм уравнительства и расправ с элитами сотрясают страну примерно раз в десятилетие под разными предлогами. Это может быть борьба с хищениями в торговле, с олигархией, с коррупцией в спецслужбах, и вся эта борьба, естественно, ни к чему не ведет, поскольку искоренение несправедливости отнюдь не является ее целью. Богатые становятся богаче, бедные — беднее, а война кланов в итоге приводит все к той же отрицательной селекции: выживают и приспосабливаются мерзейшие. Однако такие мероприятия пользуются неизменным всенародным одобрением, поэтому с них чаще всего и начинаются массовые репрессии: они уже легитимизированы народным восторгом и благодарностью, так что потом роптать уже бессмысленно. Сами хотели.

Под лозунгами свободы и справедливости осуществлялись все русские революции, но со свободой почему-то разбирались очень быстро, запрещая все, что враждебно победившему классу. Справедливость растягивалась на десятилетия, поскольку общество, живущее в условиях тотальной несвободы, крайне редко оказывается способным конструктивно что-нибудь созидать. Оно отлично справляется только с одним — с самоистреблением, которое и становится неизбежным в условиях дефицита всего по очереди. Стоит отнять свободу, как можно практически бесконечно устанавливать справедливость, выбирая жертв по мере нарастания проблем. Конечно, это справедливость в скобках, в кавычках и с прочими поправками: под справедливостью россияне традиционно понимают отмщение, желательно кровавое. Но само это отмщение сулит такие наслаждения, перед которыми бледнеют все негативные последствия.

Россия — страна чрезвычайно непосредственная, удобная для наблюдений: можно сказать, что человеческое здесь до сих пор под вопросом, если не под запретом. Все, что «сверх биологии», тут изначально подозрительно: Россия — страна базисов, а не надстроек. Закономерности, отмечаемые обычно в зверином сообществе, наглядны, как нигде. Человека от зверя отличает соблюдение нескольких нехитрых законов, как помнит всякий читатель «Острова доктора Моро», но как раз законов-то российское население и не признает, ибо консенсусных, всеми признаваемых норм у нас нет в силу исторического раскола на условных европейцев и столь же условных азиатов; даже правила дорожного движения в России соблюдаются далеко не всеми, и если одни требуют карать смертью за переход улицы в неположенном месте, другие готовы упразднить и «зебру», дабы восторжествовали права свободного индивида. При отсутствии законов сама идея справедливости выглядит издевательской, и не зря в России так любят устанавливать справедливость не для всех, а для тех, до кого могут дотянуться. К счастью, пароксизмы особенно бурных тематических расправ внутри одного большого репрессивного периода длятся недолго: устроив себе небольшое кровопускание, страна дремлет лет пять или десять, после чего опять дружно начинает бороться с валютчиками, спекулянтами, безродными космополитами... Мода нынешнего сезона — борьба с коррупцией силами самих коррупционеров, опять-таки наиболее циничных, сочетающих беспредельно наглое воровство с полуграмотной, но очень энергичной патриотической риторикой. Так выглядит справедливость без свободы; немудрено, что в результате кратковременных реваншей за такую справедливость народ умудряется полностью демонтировать государство, утверждая в оправдание, что оно нереформируемо. После краткой эйфории его возводят вновь в практически неизменном порядке, хотя и в сильно деградировавшем виде.

Нынешняя эпоха в этом смысле особенно показательна: широко анонсированное равноудаление олигархов никого не обогатило (кроме узкого круга частных лиц, которых обогащает все). Заметим, что подлинной справедли-

востью было бы строительство пусть слабого, половинчатого, но социального государства: такого, в каком старик не обречен на нищету, инвалид вправе рассчитывать хотя бы на один колясочный пандус на станции метро, а школьникам полагаются вкусные, сытные и дешевые завтраки. Ничего этого нет: Россия опять ограничилась выполнением репрессивной программы. Блаженство, которое она при этом испытывает, не сравнишь с тихой, не многим доступной радостью творчества. Можно сказать, что опыт российского социума, одержимого идеей справедливости, в известном смысле напоминает опыт с крысой, которая бесконечно нажимает на рычажок, активирующий электрод у нее в мозгу: электрод раздражает «центр наслаждения» или «центр сытости». А крысе хоть трава не расти: она умирает от истощения за две недели, но в эти две недели чувствует себя много счастливее всех «нормальных» крыс. Отсюда превосходная русская литература, сильное киноискусство (оно больше зависит от экономики и потому процветает не всегда), забавный национальный характер, поэтичный и грозный в точках экстремума, но почти незаметный в ровные времена. Центр наслаждения, по большей части садомазохистского, расположен в российском коллективном мозгу где-то в той точке, которая отвечает за теплые единения и оргиастические расправы.

Несколько раз я замечал, что садомазохистские сайты в Интернете создаются и посещаются в основном русскими либо выходцами из России (там полно и европейцев, но они в основном выступают в функции благодарных зрителей, как и в реальности). Темы эротических рассказов на этих сайтах связаны в основном с крепостным правом, революцией, коллективизацией и Великой Отечественной войной, хотя есть и несколько блестящих, истинно кафкианских историй о бюрократии. В этих рассказах самоистребление населения доставляет обеим сторонам — палачу и жертве — максимум удовольствия; рассказчик тоже не обижен.

Сексуальная природа европейского фашизма вскрывалась во множестве картин от «Сало» до «Ночного портье», но сексуальная природа советского и впоследствии русского тоталитарного социума в кино доселе почти не разрабатывалась в связи с его крайней неэстетичностью (если не считать фильм «Чучело» с подробным исследованием физиологии травли). Первым оказался — в силу личной перверсии — Алексей Балабанов, и масса с готовностью откликнулась, увидев в страшноватом «брате» Даниле культового героя. В «Грузе 200» метафора доведена до совершенства — здесь взаимное маньяческое мучительство является основным занятием практически всех персонажей (можно ведь предполагать, чем развлекается герой Алексея Серебрякова на своей одинокой заимке, из которой планируется сделать «город солнца»). Легче всего списать это на балабановское безумие или пристрастность автора этих строк, но «Груз 200» вряд ли стал бы общественно значимым диагнозом, если бы не попал в нерв.

Делать прогнозы в этих ситуациях легко: если больной не найдет себе более сильного раздражителя и более полного наслаждения, чем самая простая животная стадность под предлогом справедливости, если от наслаждений животного порядка не перейдет к чисто человеческим радостям вроде творчества и гуманизма, его ждет судьба крысы, да уже почти и дождалась. Вечно питаться ресурсом нельзя — надо что-нибудь делать, а большинству российского населения очень не хочется отвлекаться от справедливости, понимаемой как строго периодическая оргия самоистребления. Владимир Путин, вместо того чтобы вправлять этот привычный вывих, предпочел усыпить или заткнуть потенциальных костоправов — хорошо еще, что не переморить, но ведь и правление его пока не кончилось. Недавняя вакханалия взаимных разборок в органах породила в обществе (в том числе и в верхах) новую волну липкого ужаса: ничего не изменилось ни социально, ни нравственно, ни эстетически. В этом смысле мы всё дальше от остального мира, который куда-то (пусть к смерти) движется и в какую-то сторону (пусть в закатную) развивается. Россия обречена на самоповторы вечно и может пережить все западные системы, а заодно и Китай. Правда, черта ли в таком бессмертии?

Но это тема отдельного разговора.

И М Е Н А

Ксения Раппопорт
Фото О.Волковой

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Дар крупной лепки

Фильм Джузеппе Торнаторе «Незнакомка», получивший в Италии пять статуэток высшей кинематографической премии имени Давида Донателло (в том числе и за исполнение главной женской роли актрисой петербургского Малого драматического театра Ксенией Раппопорт) и приз за режиссуру на ММКФ, выдвинут на «Оскар» от Италии в категории «лучший иноязычный фильм». Если он попадет в список номинантов, который объявят в январе, а то и завоюет награду, в этом не будет ничего удивительного. Мелодрама из жизни украинской проститутки в Италии, которую заставили производить на свет детей для продажи, и вот теперь она отчаянно ищет своего последнего ребенка, рожденного от любимого человека, кажется, вполне укладывается в «оскаровскую» схему. Это душераздирающая история, понятная публике любой страны, с крутыми сюжетными поворотами, яркой актерской игрой и с очаровательной маленькой девочкой в центре повествования.

«Незнакомку» уже сравнивали с «Черной книгой» Паула Верхувена. В обоих фильмах действие развивается так стремительно, что едва успеваешь перевести дух от случившихся событий, как сюжет уже срывается в новый вираж. И там, и тут в главной роли — блестящая молодая актриса, прежде миру не слишком известная, но благодаря одной этой работе оказавшаяся в центре внимания. Обе женщины — сыгранные Карис ван Хаутен и Ксенией Раппопорт, — далеки от эталона нравственности, но вызывают сострадание. Наконец, на обоих фильмах лежит явная печать голливудского лоска. Впрочем, если Верхувен, усвоив голливудскую эстетику, органично вплавил ее в свой собственный язык, который с годами не утратил ни мощности, ни узнаваемости, то на картину итальянского режиссера эта оглядка, напротив, только наложила печать усредненности.

Кажется, что все это мы уже где-то видели, все знакомо по другим картинам. И бесконечные, располосованные светом и тенью лестницы богатого дома, населенного ювелирами: героиня «Незнакомки», измученная замкнутая красавица Ирина Ярошенко устраивается сюда уборщицей с тайной целью проникнуть в одну из живущих в доме семей. И сама эта семья, где сексапильная мама и отчужденный от нее муж не могут дать достаточно тепла своей маленькой дочке. И стремительные флэшбэки, призванные обозначить ужас прежней жизни Ирины: вот «кастинг» проституток, вот они трясутся в тесном фургоне, а вот на экране какая-то мясорубка из частей тел. И сутенер из той прежней жизни, лысый, безбровый зверь с сиплым голосом (опознать в нем Микеле Плачидо удается не сразу). И красивая до слащавости музыка Эннио Морриконе, неизменно звучащая в самые трогательные моменты. Все здесь балансирует между претензией на уникальную историю и штампом, иногда

обращаясь именно в штамп. Так показан роман Ирины с ее другом, отцом девочки, которую она будет разыскивать, — в этих эпизодах, кажется, нет ни одной живой реплики, только расхожее обозначение «сцен любви»: горячий струящийся воздух, желтый песок, на котором в обнимку лежат влюбленные.

Единственное, на мой взгляд, что выводит «Незнакомку» за рамки пусть лихо рассказанной, но какой-то неуловимо заурядной криминальной мелодрамы, — это игра Ксении Раппопорт. Ее Ирина откровенно отсылает к героиням Достоевского — от Настасьи Филипповны до Сонечки Мармеладовой. Как и они, Ирина не сама такою стала — жизнь заставила. Безусловная ин-

Джузеппе Торнаторе и Ксения Раппопорт

Фото О.Волковой

теллигентность лица, на котором лежит печать страданий и с которого не сходит выражение постоянной собранности, впрочем, обманчива. Не пройдет и получаса, как Ирина сбросит с лестницы свою товарку (та служила экономкой в доме, куда Ирине нужно проникнуть), потом будет учить свою предполагаемую дочку, маленькую Тео, давать сдачу. Причем учить жестоко — связывать девочке руки и ноги и швырять на пол: вставай! И хоть однажды она заплачет от счастья, увидев, как Тео на школьном дворе лупит обидчика, неприятное чувство от этих сцен останется — уж слишком остервенело проходил тренаж. И слишком неоднозначен совет, который Ирина дает ребенку: «Когда ты падаешь и не знаешь, кому дать сдачи, обрати удар на первого, кто окажется рядом».

Раппопорт играет женщину, внешне выглядящую адекватной, но понятно, что изменения в ее героине произошли на каком-то глубинном уровне. Ее Ирина давно выброшена из нормальной жизни и теперь наблюдает за ней со стороны. Даже самые обыденные действия провоцируют тяжелые воспоминания: из-за сбоя кассовой системы в супермаркете начинается приступ паники, от вида джипа становится дурно. Сидя в парикмахерской, она во все глаза смотрит на приемную маму Тео в соседнем кресле: как та поправляет прическу, как разговаривает по телефону. Взгляд у Ирины — Раппопорт в этот момент совершенно зачарованный: похоже, не только потому, что в семье именно этой женщины живет ее предполагаемая дочка, но еще и потому, что все это героине в принципе недоступно. Свой дом, размеренное существование, обычный житейский разговор...

История, которую рассказал Торнаторе, отличается избыточностью, чрезмерностью, так что от актрисы требуется немалое мастерство, чтобы все это внутренне оправдать. Потому что добрую половину фильма думаешь, что Ирина ищет своего единственного ребенка, веришь в ее беду и ей сопереживаешь. А потом вдруг выясняется, что детей на самом деле девять, и с этой информацией справиться уже не удается. Еще восемь возникших будто из воздуха детей, которых Ирина произвела на свет и которых затем продали неизвестным людям, по замыслу режиссера, очевидно, должны довести трагедию до предельной точки. Но они, напротив, распыляют ее, переводят в разряд условности: представить себе, как такое возможно пережить и как после всего этого должен выглядеть человек, не получается. Значит, все понарошку, а-ля голливудская страшилка?

И все-таки нет. Удивительным образом Раппопорт удается оставаться живой и убедительной в каждый момент своей роли. А в последней сцене так и вовсе выйти на иной — действительно трагедийный — уровень. Притом что и финал в пересказе кажется банальным: выпущенная из тюрьмы Ирина, которой предстоит депортация на Украину, встречает как бы саму себя в юности — очаровательную девчонку, открыто улыбающуюся миру и пока не подозревающую о том, как он жесток. Героиня Раппопорт смотрит на нее задумчиво; ее лицо в этот момент — лицо пифии, познавшей все на свете. Похоже, единственное, что ей теперь остается, — это сидеть вот так, будто дервиш, где-нибудь на обочине дороги, на краю какой-нибудь деревни, все равно — украинской или итальянской, и наблюдать мудрыми, все понимающими глазами за проходящей мимо жизнью...

«Незнакомка» — пока единственный фильм, дающий адекватное представление о возможностях Ксении Раппопорт, о которых отлично осведомлены театралы, но могут не догадываться зрители, предпочитающие кино. Роли в наших фильмах и сериалах не сравнятся с картиной Торнаторе по размаху и сложности задачи. Вообще, отечественный кинематограф отчего-то часто склонен видеть эту роскошную женщину с гривой черных вьющихся волос и прекрасными глазами с поволокой скорее девкой-чернавкой, истеричкой-неудачницей. Самый очевидный пример — террористка Эрна из фильма Карена Шахназарова «Всадник по имени Смерть». В круглых очках, катастрофически ей не идущих, с каплями пота на лбу, Эрна сосредоточенно изготавливает бомбы и сходит с ума от любви к своему патрону по боевой

«Незнакомка», режиссер Джузеппе Торнаторе

группе — Борису Савинкову. Любовь как природная сила, не находящая применения, — тема, воплощенная не в одной работе Раппопорт. Удивляет, впрочем, что ее героини в кино обращают свою страсть на таких «неподходящих» мужчин. Разве не видно по Савинкову, которого убедительно играет Андрей Панин, что смерть до основания выжгла его душу? И разве не выглядит Есенин Сергея Безрукова, за которым хвостиком ходит ее Галина Бениславская, воплощенной посредственностью?

Незначительность предлагаемых ролей часто навязывает героиням Раппопорт дробную характерность или скучную поверхностную «современность», что не отвечает ее актерской природе, которой свойственна некоторая монументальность. Кажется, она — актриса на такие роли, где понятия «рок», «судьба», «выбор», «мужество» не пустой звук. В пространстве трагедии — даже в своем сниженном или преображенном варианте — Раппопорт смотрится естественно: в этом смысле Торнаторе попал в точку. Одна из ее театральных работ — Иокаста в спектакле «Эдип-царь» режиссера Андрея Прикотенко, идущем на малой сцене Театра на Литейном. Постановка эта хулиганская, молодежная, текст Софокла сочетается в ней с почти дискотечными ритмами, протяжными фольклорными песнопениями и шутовской манерой игры. Однако пускай Раппопорт в мановение ока перевоплощается там из многоопытной Иокасты, матери и жены Эдипа, отлично знающей, как управляться со своим мускулистым увальнем, в игривую участницу хора в короткой юбчонке, — даже в этом насмешливом спектакле найдется несколько минут, чтобы зритель смог по-настоящему ощутить и тревогу Иокасты, и ее ужас перед открывшимся.

Склонность Раппопорт к крупной лепке, проявившаяся в «Незнакомке» и проглядывающая даже в «Эдипе», конечно же, — родом из Малого драматического театра, в который Ксения попала сразу после окончания Санкт-Петербургской академии театрального искусства, курса Вениамина Фильштинского. Театра, где спектакли поставлены так, будто сработаны на много десятков лет, где актеры играют с отдачей и сосредоточенностью, которую в наше время тотального распыления усилий почти нигде и не встретишь, а их герои даже в своей слабости, раздрызге, в несчастье выглядят «матерыми человечищами». Где, по свидетельству легендарного педагога по сценречи Валерия Галендеева, придерживаются принципа, некогда сформулированного Львом Додиным на репетициях «Пьесы без названия»: «Если бы забыть все концы и начала, а представить себе, что все это одно непрерывное течение и сплетение событий». Это чувство непрерывного течения жизни, ощущение спек-

«Незнакомка»

такля как дерева, корни которого не видны, а крона теряется где-то вверху, за колосниками, возникает в МДТ часто, но все же не всегда. Однако оба спектакля по Чехову, в которых Раппопорт играет сегодня ведущие роли — «Пьеса без названия» и «Дядя Ваня», — именно такие.

В «Пьесе без названия» она Софья, а в «Дяде Ване» — Елена Андреевна. Как ранний драматургический опыт Чехова отражается в его зрелом создании — «Дяде Ване», так и молодая жена Софья из первого спектакля глядится в другую молодую жену — Елену. Первая роль для Раппопорт немного с чужого плеча, изначально она поставлена на другую актрису, играющую ее и сегодня. Зато вторая — ее творение, причем триумфальное: за нее Раппопорт получила высшую театральную премию Петербурга «Золотой софит», была номинирована на «Золотую маску». И хоть и не завоевала эту награду (ее обошла Чулпан Хаматова со своим лопоухим хулиганом из «Мамапапасынсобака»), но стала одним из главных событий этой вообще богатой на открытия постановки.

Эти два спектакля будто окликают друг друга. «Пьеса без названия» была поставлена Додиным десять лет назад с подчеркнутой эффектностью: дело здесь происходит в купальне, где плещутся все герои этой истории, а еще они играют джаз на разных музыкальных инструментах, и за всем этим легкомыслием, бенгальскими огнями и танцами скрывается такое отчаяние, от которого впору умереть. Платонов, на котором сходятся интересы всех персонажей, собственно, и умирает — от руки своей возлюбленной Софьи, хотя, если бы не она, он и сам бы вскоре покончил с собой. Разъедающее героя отчаяние убедительно, откуда оно у этого молодого человека возникает, тоже, в общем, понятно — из растущей пустоты внутри; так что весь спектакль — это движение Платонова в сторону смерти.

А вот в «Дяде Ване» нет вообще никаких внешних эффектов — все подчеркнуто неспешно, традиционно: «люди пьют, едят, носят свои пиджаки» — кажется, так всегда и играют Чехова. Однако за этой традиционностью очень быстро обнаруживается новый смысл. Это спектакль о том, как люди безотчетно и естественно выбирают не смерть, а жизнь. Даже ту, которая не удалась, ту, что бывает невыносима и представляется безысходной. Жажда жизни, интерес к ней у всех героев додинского «Дяди Вани» просто невероятны: ни один из них не скажет, подобно герою пьесы «Иванов»: «Мне до порога трудно дойти, а вы — в Америку!» Была бы возможность, они бы все туда рванули, каждый в свою Америку. Такой возможности нет, и силы бродят без всякого применения, а таланты пропадают. Однако это не отменяет того, что отчего-то даже в мрачные моменты мир вокруг может показаться прекрасным, и дышится легко.

Молодые героини обеих историй разнятся так же сильно, как и сами спектакли. В «Пьесе без названия» Софья в исполнении Раппопорт появляется как гладкий тюлень из воды. Она вообще похожа на сильное молодое животное: красивая, гибкая, чувственная — а особенно похожа, когда мечется среди огней купальни во время вечернего праздника, будто зверь, предчувствующий собственную гибель. Но в личностном смысле она не слишком увлекает: кажется какой-то половинчатой, не до конца внятной. Вроде бы отдающая — но с каким-то цепким женским прищуром. Похоже, тонкая — но и с едва уловимым налетом банальности. Очевидно, страдающая — но с эгоистичными нотками в голосе. Так что когда Платонов говорит о своей возлюбленной: «Я ее знаю как свои пять пальцев. Как она хороша, а как она была хороша!» — в это веришь. Наверное, когда-то в детстве и в юности она была хороша по-настоящему, но что заставило ее поблекнуть, бог весть...

Зато Елена Андреевна в «Дяде Ване» — это Софья, которая воплотилась. Это другая красота, безусловная: Софья была порывистой, тревожной, неуспокоенной — Елене тоже несладко, но она мягкая, плавная, одухотворенная. А главное — цельная. Нет ничего сложнее, чем сыграть хорошего человека, да так, чтобы он был убедителен, не казался пресным, чтобы он захватывал, — Раппопорт удалось выполнить эту задачу с блеском. В своей Елене Андреевне она передает обаяние добродетели — обаяние, которое, оказывается, обладает огромной притягательной силой. Эта пленительная женщина будто с серовских портретов, полная жизни в каждый момент своего существования, может увлечься — но, в отличие от Софьи, своего мужа она не предаст. От страха перед вдруг возникшей страстью? Вряд ли. Скорее, из уважения

«Дядя Ваня». Елена Андреевна — Ксения Раппопорт. Академический Малый драматический театр. Режиссер Лев Додин

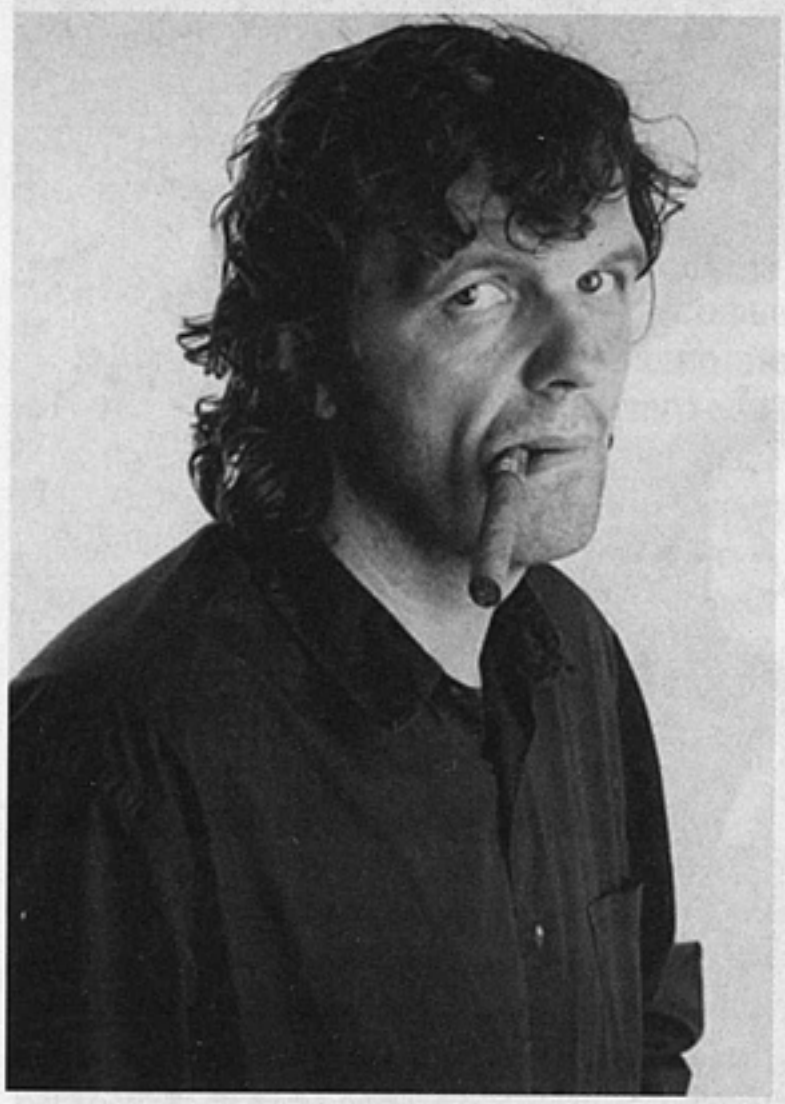
«Чайка». Нина Заречная — Ксения Раппопорт. Академический Малый драматический театр. Режиссер Лев Додин

к тому, что связывает ее с Серебряковым, из-за чувства, которое, вероятно, видоизменилось, но все равно осталось любовью. Слов нет, профессор Серебряков — человек сложный, он капризен до невыносимости (Игорь Иванов бешено стреляет в окружающих раздраженным глазом и нервно кутается в плед), но он личность, человек очень достойный. И хоть однажды в момент ночного разговора с Соней Елена сметет легким движением руки бесконечные лекарственные склянки, выставленные на крышке пианино, — это будет скорее минута усталости, которая пройдет. Так что никакие порывы в сторону доктора Астрова отношениям с мужем не угрожают, что в спектакле прекрасно понимает и сам профессор, который, застав доктора со своей женой, бросает ему походя с великолепным небрежением сильнейшего: «Надо дело делать, господа!»

Как и другие ведущие артисты Малого драматического театра, Ксения Раппопорт умеет говорить всерьез и о важном («Все, что делается всерьез, — наслаждение» — фраза, сказанная ею в одном из интервью, конечно же, не случайна). У нее есть дар играть крупно и по существу. Теперь, после «Незнакомки» Торнаторе, очевидно, это заметит и отечественный кинематограф.

ЕЛЕНА ДУЛЬГЕРУ

Небесные свадьбы Эмира Кустурицы



Эмир Кустурица

Югославский кинорежиссер, родившийся в Сараеве (Босния-Герцеговина), свидетельствует, что чувствует себя ближе к рок-музыке, чем к любой мистической традиции. И все же его фильмы содержат богатую сеть мифологем, умело внедренную в структуры сценария и аудиовизуального языка и хорошо закамуфлированную масками праздничности и доступного искусства.

Человек и мечта

Фильмы Кустурицы — это истории о выживании душевной чистоты в условиях, когда весь мир (и особенно близкие) тебя предает. Это притчи о взрослении, «живые уроки», в которых любовь к людям, надежность дружбы и способность к прощению проходят сильные испытания.

Кустурице удается сохранить чувство небесной полноты и невинности; повествуя о самых обычных и земных событиях, он оперирует так называемым re-ligio — восстанавливая связь человека с Богом — момент, столь редко встречающийся в мировом кино. Но больше всего его интересует отношение человека с мечтой, то есть с той неощутимой частицей души, которая соприкасается с «Небесными Садами».

Питающиеся мечтами и иллюзиями, его герои истощают себя в «пляске жизни», любят, предают и терпят предательство, теряют и побеждают в житейском бурлении, не оставляющем им времени для экзистенциальных размышлений. Бог активно не участвует в их жизни. В конце концов, убедившись, что из-за минуты невнимания они потеряли все козыри, они удивленно вопрошают, как же случилось, что Бог их оставил, — Бог, Которого они никогда не искали и о Котором никогда не задумывались.

«Оказалось, что Бог — это просто слепой котенок», — пишет Перхан, главный герой фильма «Время цыган» («Дом для повешения»), своей бабушке, когда все пути незаконного обогащения для него закрылись. Через психологический механизм переноса собственной вины на другого — будь то даже сам Бог — Перхан осознает, что вел себя наивно, как «слепой котенок», слепой по отношению к своей душе и к Богу. Эта «слепота по отношению к Богу» — игнорирование морально-юридического плана бытия — свойственна всем героям режиссера; слабые мгновения просветления приходят всегда слишком поздно, после того как жизнь рухнула из-за ошибки, непонимания, неправильного выбора. Момент просветления всегда краток (вспомним трагикомические молитвы из начала и конца «Времени цыган») — и герои со

Фрагмент книги «Образ рая в восточноевропейском кино».

спокойным сердцем принимают свой статус неудачников, никого не обвиняя, признавая огромную пропасть между ними и Небом, возможно, догадываясь, что именно это признание, не претендующее на возмездие, как-то поспособствует их спасению.

Всем героям Кустурицы свойственна одинаковая нравственная и религиозная незрелость. Жизнь — это русская рулетка, в которую стоит играть до конца, утверждают как таинственная Грейс (из «Аризонской мечты»), так и другие персонажи из серии поверженных борцов. Суть жизни — в интенсивности переживания собственной мечты, в очаровании, а не в достижении цели; исход не имеет значения, важно мгновение.

Музыка. Балканы, Карпаты, Дионис и Кустурица

В творчестве Кустурицы особого изучения заслуживает музыка — хотя бы тогда, когда она написана его соотечественником Гораном Бреговичем. Явно вдохновляясь болгарской, румынской, цыганской народной музыкой, включая не только отдельные мотивы, но и целые музыкальные пассажи, Брегович наполняет эти фильмы балкано-карпатской архаичной духовностью.

Современные этнографы и культурологи отметили духовные свойства румынской музыки, ее древнейшие сакральные корни, которые обеспечили ее жизненность вплоть до наших дней. Многие ученые устанавливают ее начала в древнем гето-фракийском мире или даже в неолите. Известно, что музыка (с преобладанием ритма и инкантации) была составной частью сценариев языческих мистерий, открывая дорогу к измененным состояниям сознания и, следовательно, к сакральному.

Упоминания греческого пантеона — почти обычное явление в местных этнографических исследованиях. «Румынские танцы, всем, что они имеют оригинального, свидетельствуют о дионисийских ритуалах наших предков... Фракийское начало Орфея и Диониса является ценным доказательством дионисийского характера румынских народных танцев», — пишет Джордж Ниту.

Итак, чтобы понять завораживающее очарование верениц танцующих людей из фильма «Подполье», «взлетающих» над руинами и трупами, надо глубоко вникнуть в балкано-карпатскую духовность — вплоть до незапамятной области мифа.

Оригинальное понимание взаимодействия мифов, коллективного бессознательного, сокровенной истории и современности предлагает французская писательница Анник де Сузенель: «Мифы, имеющие корни в бесконечности, хранят память исторического будущего, Того, Кто суть. Первоначальное зерно коллективного бессознательного народов и есть эта память. Начало мифов составляет тот тайный вклад, который каждая культура разработала соответственно своему гению и чей вызов реактивизирует в каждом человеке его подлинную идентичность, затаенную под вычурностями изгнанного «я».

Дионис: краткая история бога от античности до Ницше и Элиаде

Ницше и позже Мирча Элиаде указывали на то, что, помимо официального культа Диониса, распространившегося в эллинистические и римские времена во всем античном мире, вокруг этого бога существовала серия жестоких ритуалов посвящения, мистерии, в центре которых — опыт буйного экстаза. «Главный акт посвящения — это ощущение присутствия бога, через музыку и танец»[1].

Современная культурологическая традиция использует термин «дионисийский» в его ницшеанском понятии (то есть как антоним «аполлоническому»), чтобы подчеркнуть иррациональное опьянение на мистической основе («Совокупление, на несколько мгновений, с богом»). Во всяком случае, как Ницше, так и Элиаде отмечают темные, разрушительные, по сути демонические, исходные черты культа. Поэтому когда этнографы говорят о «диони-

[1] Eliade Mircea. Istoria credintelor si ideilor religioase, vol. I, p. 366 si vol II, p. 259.

сийском духе» румынского фольклора, элиаде-ницшеанское понятие термина не работает. Ибо доминантные черты румынского фольклора — это солярность (унаследованная еще от культур неолита), сублимированная (как выявил Лучиан Блага) в гармонию и равновесие. При этом сам «дух бога» в восприятии (европейской) современности под влиянием христианства претерпел серьезные сублимативные мутации.

Языческий смысл древнего культа, отвергающий любые нормы и пределы, то есть дух люциферический, выявленный Ницше и Элиаде, в румынском фольклоре постепенно вытеснился христианством. Вообще можно говорить о постепенной христианизации слоев подсознания человека и народов с момента принятия Христа, замечаемой в фольклоре.

Итак, в окрестностях Карпат «Солнце, бог света» теряет свои стихийные свойства и первобытный витализм, смягчается, уступая небесной гармонии Аполлона и подготавливая принятие Солнца-Христа (в христианской гимнографии Христос часто сравнивается с Солнцем). Порядок заменяет хаос. Таков горизонт становления душевных ритмов, вызванных румынским народным мелосом.

Мотив небесной свадьбы и полета

Можно сделать заключение: персонажам Кустурицы свойственно дионисийское отношение к жизни. Остается выяснить, каким образом (склоняясь скорее к земному или к небесному) следуют они «по стопам бога».

Жажда цельности и фатализм, безусловное приятие смерти как высшего освобождения, инкантационная музыка и танец, магическая свадьба без конца и начала — все это составляет конечные ценности, созвучные рифмам бесконечности. В фильмах «Время цыган», «Подполье», «Черная кошка, белый кот», все главные герои участвуют в свадебных торжествах. «Время цыган» начинается с трагикомической свадьбы эпизодических персонажей (это карикатурное введение к итогу фильма), «кульминирует» мистической свадьбой Перхана и Азры, «репетируется» в свадьбе-поводе для сведения счетов между двумя цыганскими кланами, продолжается реальной и прозаической свадьбой разочарованного главного героя и завершается трагичной свадьбой Ахмеда.

Свадьба становится ареной для испытания различных драматических стилей, театром всех человеческих чувств и взаимоотношений. Это, в терминологии Ницше, «вечное возвращение» к мистической свадьбе почти во всех картинах Кустурицы.

«Подполье»

«Время цыган»

Если нет свадьбы, появляется полет — другой путь «небесного посвящения». Счастливый Малик (из фильма «Когда папа был в командировке») парит в лунатическом трансе, вероятно, в поисках отца. Перхан возносится и опускается в полете в минуты мистической свадьбы; Азра поднимается в левитации, когда умирает при родах. Стареющая Элейн (из «Аризонской мечты») упорно взлетает на старомодных аппаратах, сделанных собственными руками, чтобы не утонуть в будничной прозе; ее приемная дочь Грейс поднимается вместе с креслом к потолку, улыбающаяся и неземная, в свою единственную минуту счастья, когда понимает, что любит.

Мотив небесной свадьбы и полета — самый глубокий мистический порыв режиссера, настолько же неосознанный, как и его искренняя жажда Бога. Эта жажда утоляется, как когда-то у древних фракийцев, в песнопениях, нескончаемых торжествах, дионисийском опьянении. Музыка, танец, празднество — это великие поводы для прощения, примирения и братания, когда все — «добрые» и «злые», живые и мертвые, преданные и предатели — покидают драматургическую условность фильма, радуясь вместе празднику космического банкета — свадьбе. Вот конкретное знамение христианского преображения праздника, возвращения античной дионисии к ее первоначальной сути мистического пира воссоединения человечества с Богом. И все это происходит на синкретическом фоне, свойственном фольклору.

Мистическая свадьба Перхана — онирический момент, углубленный до пределов архаичности и сверхличного коллективного бессознательного, — намекает на языческие ритуалы очищения (ритуальные омовения, горящие факелы над водой, иератические позы героев), не свойственные цыганским жестикуляции и обычаям. Взгляд камеры, изначально настроенный на Перхана (обнаженного по грудь, обнимающего любимого индюка), меняется: рамка кадра медленно поднимается на фоне одинокой красной глиняной горы[2] на закате (внушая чувство мистического возвышения), потом медленно опускается[3] в рощу у темной реки с горящими факелами; камера теряет Пер-

[2] В традиционных культурах гора «корона Земли» — символ божественности, привилегированное место иерофании. Горы Синай и Хорив (а также вершины Карпат и Кавказа) лишены растительности; это места нисхождения божества. Горы на иконах всегда изображены в виде голых скал или земляных холмов: это «суть» горы, ее сакральное естество как места встречи Бога с человеком. В древнем Иране умереть — «зацепить свою душу о гору». Итак, свадьба Перхана должна предшествовать Встрече с Горой, то есть Обретению Добродетели и Мужества.

[3] Медленный подъем, за которым следует еще более медленный спуск на фоне обширного пейзажа, передает движения сердца, характерные эмоции ожидания свадебного события.

«Черная кошка, белый кот»

хана из виду, одновременно углубляя свое зрение в широкое русло реки, населенной празднующими людьми (словно погружаясь в незапамятные края счастливых предков). Это всеобщее торжество. Ночь, вода, любовь, горящие факелы... Но это не праздник языческой любви из «Андрея Рублева» А.Тарковского, не ритуал освобождения инстинктов, а торжество святой любви, единого обета: Азра татуирует возле сердца имя своего суженого, длинная свадебная вуаль извивается в воде, Перхан окунается в мутную воду перед встречей с любимой. Безмолвные старики, отцы и дети, вся родня (живые и мертвые) пришли со свечами и гирляндами цветов, чтобы поздравить новобрачных.

Нельзя не отметить взаимосвязь между магической свадьбой (одна из самых эмоциональных сцен фильма) со свадьбой миоритической[4] — другим элементом коллективного балкано-карпатского, возможно, даже индоевропейского бессознательного. Перхан умирает в конце фильма как нереализовавшийся юноша, убитый врагами в результате столкновения, которое вызвано ссорой за имущество. Его мщение Ахмеду — вопрос чести, в большей степени обязанность перед кланом, чем личная расплата. Хотя бы сейчас Перхан должен доказать свое мужество; но даже сама месть притушена наивностью и неутраченной частицей душевной чистоты, так как Перхану продолжают сниться сны. «Цыган без сновидений — это как церковь без крыши», — пишет он своей бабушке Хатизе. Невинность Перхана (подчеркиваемая паранормальными возможностями как знаком принадлежности к горнему миру) вместе с трагическим финалом и мифическим фоном истории делают его героем эпоса.

Райские мотивы

Художник интуитивный, не имеющий явного религиозного вероисповедания, с помощью своих сценаристов (особенно Гордана Михича, Душана Ковасевича, Дэвида Эткинса), Кустурица раскрывает великие мифы эмоционально, через собственный художественный опыт. Рай его фильмов — это рай языческих мистерий: проникнутый очарованием, не ведающий разницы между добром и злом, дохристианский. Это первобытный рай человеческого детства. Повергнутый судьбой, впавший в грех по неведению, несозревший в вере, его наивный герой принимает страдание безропотно (в этом — его невинность), но и без понимания его спасительного значения.

[4] То есть относящейся к балладе «Миорица» — основополагающему мифу румынского народа.

Из таинств святости Кустурица отличает именно невинность; из евангельских блаженств — нищету духа, чистоту сердца, плач, кротость. Смех сквозь слезы, неупрекание ближнего, беседа с животными — это их непосредственные плоды. Где-то вдали — земля кротких и блаженных, возвеличенная в песнопениях, ярких музыкальных звонах, танцах и веселье. Великие добродетели — терпение, воздержание, самоотверженность, здравый смысл — принадлежат зрелости, это испытания взрослых, их следует искать в фильмах других.

Самый явный райский мотив — свадебные вуали. Средство передвижения в другой мир, они также служат знаком переселения души, ее космической свадьбы, тенью призрака, предвещанием или эхом иного бытия. Данира, сестра-калека Перхана, видит покойную мать (умершую при родах) в свадебном платье. Прежде чем умереть (тоже при родах), невеста Перхана теряет свои свадебный венец и вуаль, которая становится все длиннее и длиннее, возвышаясь к небу под силой ночного ветра, элегически предсказывая душевный путь молодой женщины. Елена, невеста сына Йована из «Подполья», «летает» в свадебном платье вокруг праздничного стола с помощью рукодельного механического устройства; гости смотрят и благоговейно касаются ее, будто небесного существа...

Но небесные существа, подобно тяжелым ядрам, быстро умирают в фильмах Кустурицы, не выносят долгого пребывания на земле, торопясь найти свой исток (миф вечного возвращения), и Елена, в отчаянии от потери жениха, падает в глубину колодца, чтобы пополнить ряд мечтателей-самоубийц.

Говоря о знаках рая Кустурицы, нельзя не говорить о смерти. В его картинах умирают красиво, смерть — это Великая Встреча, она происходит под звон духовой музыки, это грандиозный или трагикомический, искусно поставленный спектакль. Неудачное самоубийство становится навязчивой идеей. Смерть ассоциируется с цирковым представлением, с пьянством, с комедией-буфф. Но это шутовство скрывает страх смерти и тем самым способствует отказу от Великой Встречи. Парадное самоубийство — материализация этого отказа: путем мнимой доблести, прикрывающей неудачу, недозрелое существо самовлюбленно пытается сохранить свою незрелость. Вечный подросток не поймет тайну Великого Переселения, а Настоящая Встреча с Богом (повод для ужаса, а не радости для неполноценного существа) оказывается недостижимой.

Мечтатели из фильма «Аризонская мечта» беседуют о предпочтительном виде смерти. Для бойкой и земной Элейн смерть связана с осуществлением детской мечты о полете. Эфирная Грейс (для которой невесомость — нормальное состояние), напротив, жаждет надежности земли: она мечтает перевоплотиться в черепаху, «потому что они счастливые и живут вечно». Древнейшее животное, поддерживающее Вселенную в космогонических мифах многих народов, черепаха — символ мудрости, таинственности и бессмертия: видимо, молчаливая Грейс имеет некое предчувствие райского счастья, но спешка в стремлении его достичь ведет ее против «тайн черепахи»: нажимая на курок, Грейс лишает себя и любви, и шансов взросления на этом свете...

Василе Ловинеску цитирует сказку Петре Испиреску, где Фэт-Фрумос[5] обручается с Черепахой — символическим существом, в котором румынский эзотерист видит Персефону, богиню смерти и преисподней. Вспоминая краткий период глухоты в своем детстве, Аксел признается, что ему «понравился бы немой мир». Безмолвная Персефона Аризонской пустыни чувствует свое тайное сходство с Акселом, но тот, стоя на пороге входа в «солярный возраст», не хочет возвращаться в «лунные» слои детства. Не находя своего любимого, Грейс-Персефона обязана возвратиться в преисподнюю, из которой явилась. Поэтому ее смерть не имеет серьезного трагического отклика в диалектике фильма, а играет только роль «опускающегося витка» постоянного становления.

---

[5] Красивый и храбрый юноша, главный герой румынских народных сказок.

«Аризонская мечта»

Смерти Азры при родах сопутствует внезапная смена ночного фона большего города за ее спиной, под ошеломленным взглядом Перхана: световой фон начинает двигаться все быстрее и быстрее, как скорый поезд, в то время как тело Азры поднимается в воздух, наряженное в то же свадебное платье; все городские светилища сливаются в одно пятно, будто траектория кометы[6]... Время мчится все быстрее — это знак перехода в другое измерение, вещи движутся с головокружительной скоростью, — как заведенная карусель, чтобы погрузиться в бесконечность. Так же умирает чудак Бата, юродивый калека (из «Подполья»), под присмотром своей сестры Натальи, которая рассказывает ему «Приключения Алисы в Стране чудес». Бата признается, что ему только что приснилась Страна чудес, куда вела его их покойная мать; там они разговаривали «с птицами, с бабочками и с животными» и направлялись к «большой свадьбе». «Все были там: бабка Юлка и дед Сава... Мне там будет хорошо»...

По мифологии древних до Вавилонского столпотворения все люди на земле говорили на одном языке — это был первоначальный говор рая, речь первобытных людей, ангелов и животных. В представлении Кустурицы, люди невинные, подобно мудрецам, трубадурам и героям сказок, владеют «птичьим» и ангельским языком. Перхан неразлучен со своим белым индюком, которого завораживает заветными словами: «Птица окрыленная и любимая!» Аксел из «Аризонской мечты» читает душу рыб, которая намного глубже человеческой.

Непорочность и простота духа открывают нам общение с невинными существами — ангелами и животными. Это знак избранных рая — так говорят Сергий Радонежский, старец, разговаривавший с дикими животными, Франциск Ассизский, проповедовавший птицам, и другие блаженные.

Кустурица нигде не проявляет интерес к библейской археологии или религиозной символике. И все же на фоне элементов архаического восприятия, выявляющихся на каждом шагу в самые эмоциональные моменты, в его фильмах нередко просвечивает христианская идея. Самым поразительным оказывается при этом символ рыбы[7].

---

[6] Формальное сходство с левитациями из фильмов Тарковского здесь очевидно, только у Тарковского они материализируют не *танатос*, а *эрос* — эротическую реализацию; тем не менее опыты перехода в иной мир у двух художников в какой-то мере сходны.

[7] Предмет гастрономии (в том числе ритуальный) и в то же время символ души, рыба напоминает дуальность Святых Таинств, Тела и Крови Христа. Христианское вероисповедание утверждает, что тело Христа *есть* Церковь и одновременно — верующие вкушают его при святом причащении; Кровь Господня *есть* Новый Завет любви, принесенный Христом, но тем самым и *евхаристическое вещество*, потребляемое из святой чаши.

«Есть такое, что только рыбы могут нам показать, и я люблю их за это, — объясняет Аксел свое восхищение этими безмолвными существами глубин. — Иногда смотрю рыбе в глаза и вижу всю свою жизнь». Одаренная определенной буддийской мудростью, «рыба не нуждается в том, чтобы думать, потому что она ведает все»: она совершенна!

В «Аризонской мечте» загадочная рыба-камбала плывет в воздухе и в воде, переходит из ирреальности в будни, охраняемая «аляскинской мечтой» Аксела. Представ в виде ужина, рыба-идеал переходит в поэтическое измерение, чтобы подчеркнуть великие душевные победы и катастрофы, нежно входит в сон Аксела, принимает воззвания двух спящих влюбленных женщин, переплывает через пустыни и реальные техасские города, грациозно пересекает интерьер розового «Кадиллака» дяди Лео (одна мечта подмигивает другой!), позволяет уловить себя в проруби лжеэскимосам Акселю и Лео и вновь освобождается, чтобы продолжить свой извилистый путь к небесам: «Мечту нельзя остановить!»

Средство общения между реальным и онирическим миром, рыба доставляет мечту в мир, не тревожа его, помогает ей осуществиться, после чего удаляется вновь в небесные края, сохраняя свою непорочность и унося с собой в рай мирскую тоску. Ее «премудрость» больше, чем буддийская. Пока мир вмещает в себя парение мечты, пока он принимает обновление благодати, он не потерян. Подобно благодати, кроткая рыба посещает непорочные души, жаждущие идеала, и сторонится тех, кто довольствуется мирскими наслаждениями (сноба Поля Леже посещают только мухи, но никогда рыба-камбала). Животное, ведущее души (психопомп), средство передвижения между физическим и метафизическим миром, рыба соединяет то, что человеческий рассудок и гордыня разъединяют, она охраняет мирское от провала в собственную пустоту и эгоизм, предлагая ему спасательный круг непорочной мечты, но ускользая каждый раз за пределами рассудка. Мечту невозможно поймать, Духу Божьему не может воспрепятствовать человеческая воля, Он «дышит, где хочет», благодать долго не задерживается во прахе.

В поисках юношеского, поспешного переживания бытия, определения собственного «я» по отношению к мечте — то есть к иному миру — «бильдунгсроманы» Кустурицы (то есть романы воспитания, ведь в них речь неизменно идет о возмужании) косвенно намекают на нравственные и особенно на мистические аспекты христианского опыта, все же явно не достигая христианского догмата.

На первый взгляд картины Кустурицы ведут не к церкви, а прямо в трактир! Но шумная компания бушующих гуляк внезапно ускользает в сказочный край, где сияет синее небо, где играют большую свадьбу и солнце никогда не заходит. Все приглашены — живые и мертвые, люди всех мастей, которые только что не могли остановиться в драке и вот уже прощают друг друга и заводят братский хоровод, радуются и танцуют, счастливые, и всему этому нет конца! Не рай ли это?

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Обыкновенное волшебство

Генри Кинг

В истории советского кинопроката был кратковременный, удивительный и крайне неестественный для СССР период. Начался он в 1965 году, а к середине 1969-го уже завершился. Двадцать лет назад мне довелось назвать это время «оазисом в красной пустыне», таким оно кажется мне и сегодня.

Два общественно-политических события обусловили начало и конец этого периода: отставка Хрущева в октябре 64-го и вторжение советских войск в Чехословакию 21 августа 68-го.

Свалившие Никиту Сергеевича неосталинисты на некоторое время ослабили бдительность, чем незамедлительно воспользовались деятели советского киноискусства, принявшиеся «выпекать» ревизионистские произведения на отечественных студиях и приобретать за рубежом картины, которые еще год назад подвергались партийной критике со страниц газет и журналов.

Пятидесятилетие Великого Октября на исходе 1967-го стало прекрасным поводом к свертыванию домашнего ревизионизма (десятки советских фильмов отправились «на полку»), а разгром «пражской весны» дал зеленый свет кампании против «непродуманной закупочной политики». Все это привело к тому, что в начале 70-х на советских экранах остались лишь крупномасштабные эпопеи с попыхивающим трубочкой Генералиссимусом, гэдээровские вестерны да шпионские творения из Болгарии, Румынии, Корейской Народно-Демократической Республики...

Однако финансовый план кинопрокату никто не отменял, и чиновники, особенно за пределами Москвы, продолжали крутить картины, приобретенные и созданные в эти самые «неправильные» годы. Интеллектуалы разыскивали в кинотеатрах «Дорогу», «Крик», «Расёмона» и «Земляничную поляну», а обычные зрители восторгались «Кавказской пленницей» и «Бриллиантовой рукой», «Фантомасом» и «Анжеликой», «Спартаком» и лентой «В джазе только девушки».

В этом же ряду располагалась и картина «Снега Килиманджаро», созданная в Голливуде в 1952 году, а в СССР появившаяся в 1967 году. Она не была столь успешной, как комедия Билли Уайлдера или кринолинный сериал Бернара Бордери, но и незамеченной не осталась. Ее смотрели, обсуждали.

Критика поругивала за красивость и недостаточную верность духу великого Хемингуэя, а массам нравилась ландринная прелесть пейзажей, неподражаемый Грегори Пек и обворожительная Ава Гарднер. Заокеанские звезды блистали перед восторженными совзрителями, очаровывая капиталистическим шиком и буржуазным изяществом, и ткачихе Кате, восторженно пересказывающей историю любви кассирше Тамаре, не было никакого дела до

того, что, как гласила официальная советская аннотация, «при экранизации авторы фильма отошли от сути произведения, оставив лишь несколько видоизмененную сюжетную линию».

Самое, впрочем, удивительное, что и серьезные критики, разбирая фильм, не только не ругали режиссера, но и вообще упоминали о нем вскользь. Не пытались, скажем, сопоставить «Снега Килиманджаро» с картиной «В старом Чикаго», поставленной тем же Генри Кингом и незадолго до хемингуэевской экранизации, демонстрировавшейся на советских экранах. Тоже, кстати, с вполне ощутимым успехом.

Дело здесь, думается, не в том, что картины эти выходили в СССР с запозданием — пятнадцать лет в случае «Снегов» и практически двадцать — для «Чикаго». Такой временной разрыв был естественным для кинопроката первого в мире государства рабочих и крестьян.

Дело в том, что Генри Кинга никто не воспринимал всерьез, ведь кинорежиссер в голливудском смысле — это совсем не то, что европейский автор, творец, создатель произведения кинематографического искусства. Кому, скажите, интересны короли конвейерного производства!

Нечто подобное доводилось слышать и нынче в Сан-Себастьяне, где фестиваль посвятил американскому режиссеру свою традиционную классическую ретроспективу.

Сан-Себастьянские ретроспективы поражают тем, что непременно демонстрируют все, что создано режиссером за годы его работы. В этот раз организаторам пришлось от своей установки отступить. И не только потому, что половина из ста семнадцати созданных Генри Кингом картин пришлась на 10-е годы и не сохранилась. Даже сохранившееся было показано не всё. И даже те сорок семь фильмов, что были заявлены в программе, физически невозможно было посмотреть за десять фестивальных дней. Но даже если постараться и довести число увиденных фильмов, скажем, до тридцати трех, то, помимо радости от превращения в крупнейшего «генрикингиста» современности, непременно придется ощутить неудобство — положение обязывает определить место режиссера в мировом кинопроцессе.

Сложность в том, что, собственно, места-то никакого и нет. Если бы Генри Кинга не было, мировой кинопроцесс совершенно не изменился. Никто

Генри Кинг на съемочной площадке

«В старом Чикаго»

бы, наверное, даже и не заметил отсутствия режиссера, как, впрочем, никто не замечал его присутствия в означенном кинопроцессе до 1979 года, пока вездесущие французы не провели большую ретроспективу фильмов еще живого тогда мистера Кинга.

И все это тем более странно, если вспомнить, что, скажем, лента 1939 года «Джесси Джеймс» повсеместно признана не только классикой вестерна, но и важнейшей вехой в создании американской мифологии. (Недавно московский «Иллюзион» опять, в который уж раз, показал черно-белую версию этого замечательного цветного фильма.) Разбирая картину в тысячах книг и статей, исследователи пишут о мягкости, даже элегичности цветового решения, о том, как хорош Тайрон Пауэр в роли знаменитого разбойника, превращенного им (им, не режиссером!) едва ли не в благородного рыцаря. Не забывают упомянуть Генри Фонду в роли Фрэнка Джеймса, Рендолфа Скотта в облике благородного слуги закона. И конечно же, говорят и пишут о классике кинодраматургии Ннанели Джонсоне, который, собственно, и превратил злодея в рыцаря...

О режиссере — ни слова.

Конечно, это можно объяснить тем, что формально ленту снимали два человека — Генри Кинг и Ирвинг Каммингс. Но такая же судьба постигла следующие знаменитые вестерны — «Стрелок» (1950) и «Бравадос»(1958). Кинг здесь один в режиссерском кресле, а пишут лишь о Грегори Пеке, который в первом фильме пытается порвать с прошлым и начать жизнь заново, а во втором мстит за убитую жену. У героя «Стрелка» ничего не выходит, потому что темное прошлое не должно остаться безнаказанным согласно канонам, полностью торжествовавшим в суровое время начала 50-х. Лента «Бравадос» делалась уже в принципиально иные времена и стала абсолютно ревизионистской по отношению к законам жанра. Герой гонится за четырьмя сбежавшими из тюрьмы подонками, убивает троих и, лишь подняв руку на последнего, узнает, что, оказывается, они не повинны в гибели его супруги. Да, они негодяи. Да, они достойны виселицы. Но он убил их хладнокровно, игнорируя мольбы о пощаде и уверения в том, что жену его они не трогали.

Создается ощущение, что основная задача режиссера в этих картинах была в том, чтобы никто ни в коем случае не вычленил его работу из художе-

ственной структуры фильма. Есть сценарий — он и реализуется. Оператор снимает, актеры играют, костюмы соответствуют эпохе... Что еще потребно?

Не европейскому интеллектуалу, рассуждающему о Сартре. Не советскому интеллигенту, замордованному «развитым социализмом». Крошке Мэри из Канзаса и трудяге Биллу из Сиэтла, мечтающим о дальних странах, удивительных приключениях и красивой, заморской жизни. Конечно, у этих зрителей не развит вкус, но калифорнийская кинофабрика работала и работает, главным образом, для них. Поэтому, интересная история, внятно рассказанная симпатичными артистами, должна быть главным и основным достоинством фабричного продукта.

Впрочем, было бы неверно полагать, что подобные рассуждения занимали когда-либо Генри Кинга. Режиссер на кинофабрике не должен рассуждать. Он должен заботиться о том, чтобы ничто не мешало внятному изложению занимательного сюжета, а артисты были показаны так, чтобы их обаяние раскрылось с наибольшей выгодой для продюсеров.

Генри Кинг был идеальным винтиком в отлаженной голливудской машине по производству художественных фильмов. Он мог снимать что угодно, когда угодно, где угодно и с кем угодно. Его последняя работа, экранизация романа Фитцджеральда «Ночь нежна», вышедшая в 1962 году, когда постановщику исполнилось семьдесят, так же крепка и уверенно сработана, как его ленты 30—40-х годов. После этого фильма Кинг прожил еще двадцать лет и вполне мог бы порадовать Мэри и Билла десятком мелодрам и роскошных экранизаций. (Между прочим, «Звуки музыки» должен был снимать именно

«Любимая язычница»

он.) Отчего воротилы кинобизнеса перестали с ним сотрудничать — единственная загадка творчества Генри Кинга.

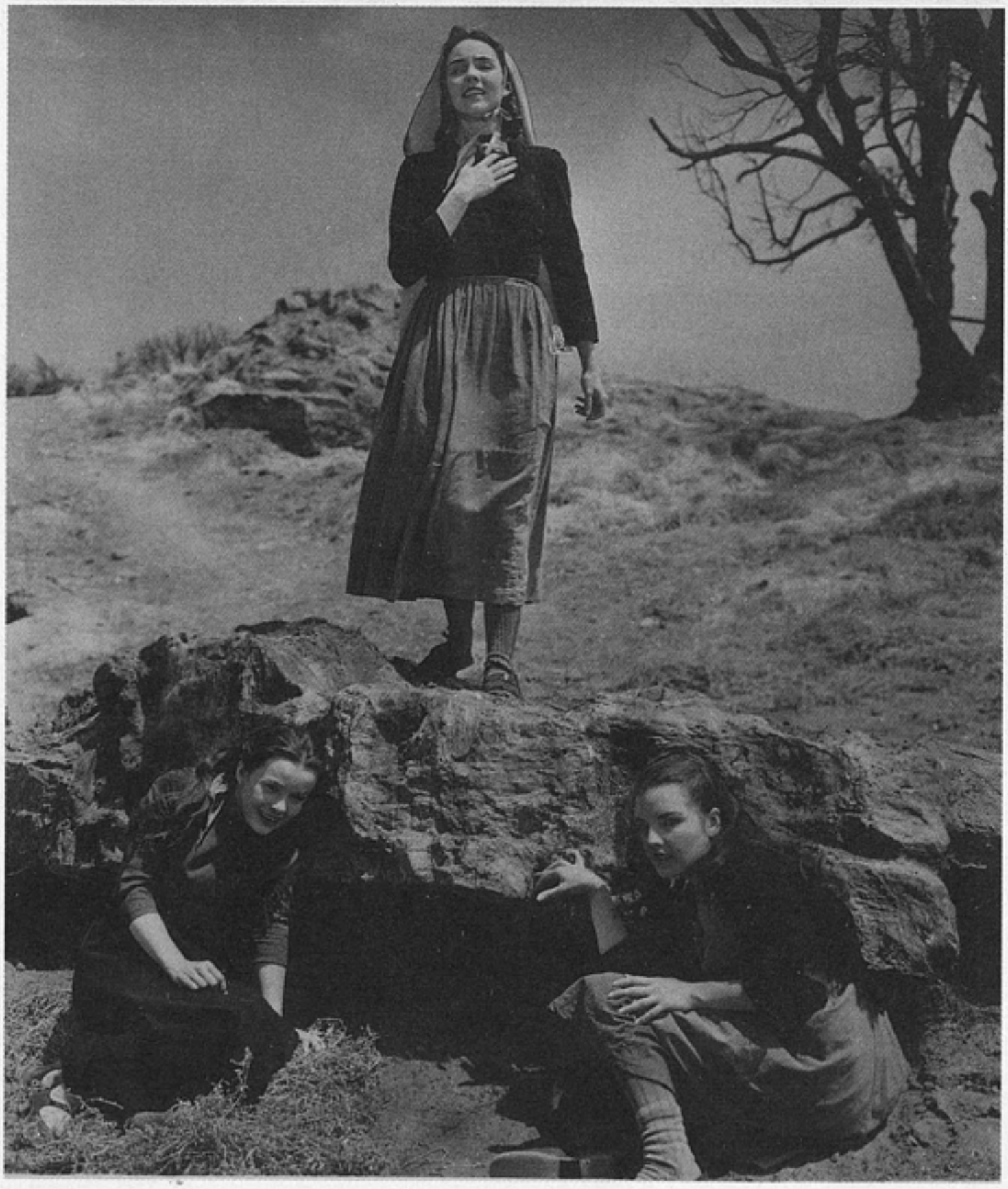
В остальном же — предельная ясность.

После успеха сестер Лилиан и Дороти Гиш в классических гриффитовских «Сиротках бури» (1922) Генри Кинг снимает их в пышной и вкусной исторической мелодраме «Ромола» (1924). Вместо революционной Франции — Флоренция XIV века. Вместо якобинских мерзостей — интриги властителей. Вместо Дантона — Савонарола.

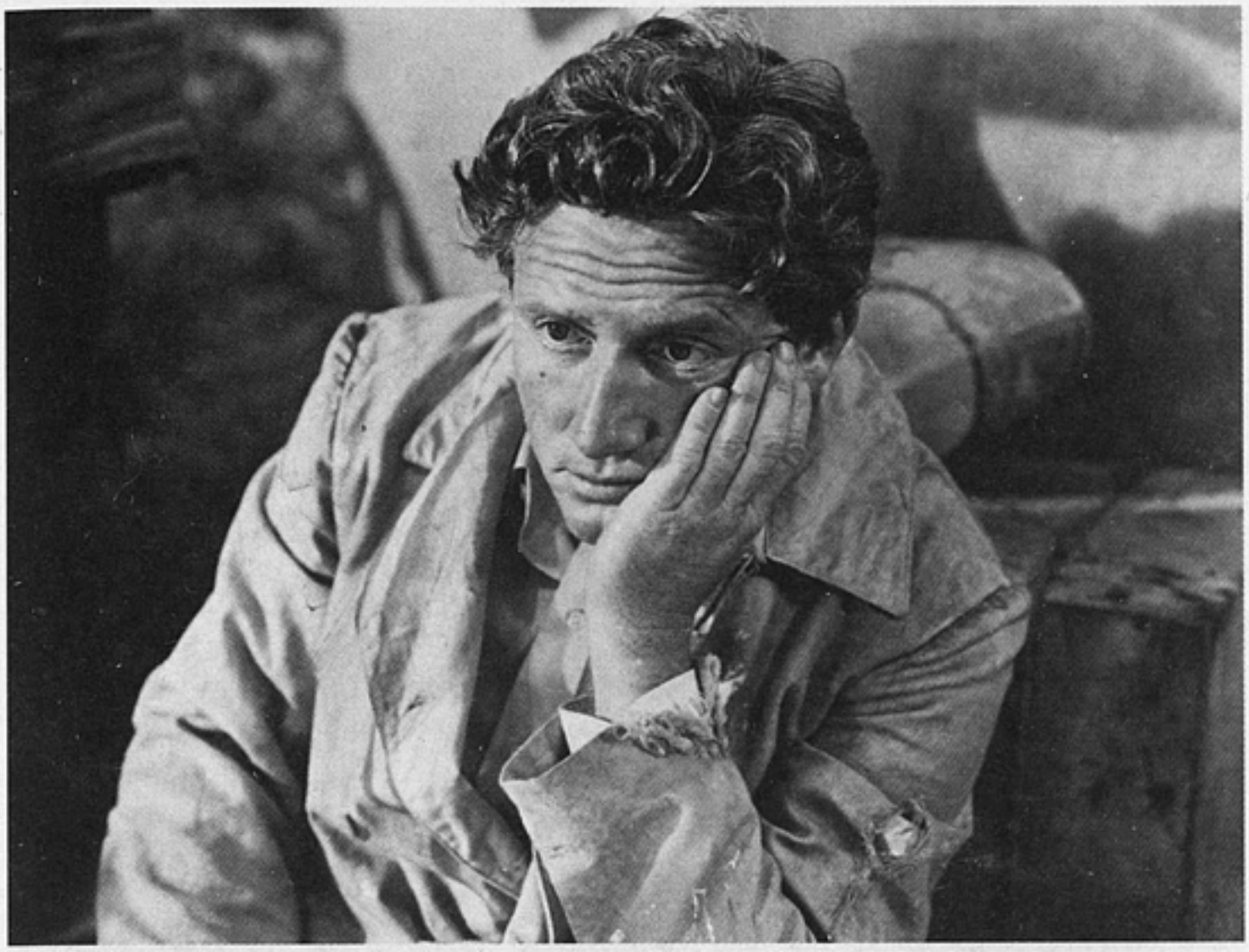
Лилиан и Дороти чудо как хороши. Натурные съемки в Италии (в 1924-м году!) поражают умелым использованием архитектурных шедевров и придают рассказу мощь и напор. Сегодня эта немая лента представляется едва ли не самой живой, самой современной в послужном списке режиссера.

В 1935 году Кингу поручают звуковой римейк классической ленты Гриффита «Путь на Восток». Считается, что получилось не слишком хорошо, но Генри Фонда никогда не был так ослепительно молод и красив, а финальная сцена спасения бедной крошки во время ледохода снята ничуть не хуже, чем у пионера мировой кинорежиссуры.

Еще через два года Кинг выпускает римейк «Седьмого неба» — «оскароносной» немой ленты Фрэнка Борзеджа. И снова официальное мнение — не в пользу нашего героя. Но Джеймс Стюарт так благороден, так трепетен, Симона Симон так трогательна, а Париж начала XX века воссоздан так забавно, что смотреть эту историю любви одиноких сердец любо-дорого.



«Песня Бернадетт»



«Стэнли и Ливингстон»

В 1935 году Голливуд начинает массовое производство цветных картин. Компания «XX век — Фокс», к которой приписан Генри Кинг, поручает ему создать — не вообще первый цветной фильм, его уже сделали конкуренты, но первый цветной фильм для «Фокса». Таковым становится «Рамона», благосклонно принятая тогда и абсолютно неинтересная сегодня мелодрама о девушке-полукровке, выходящей замуж за сына индейского вождя.

В 1953 году в борьбе с телевидением Голливуд изобретает Синемаскоп — широкий экран. Генри Кинг в том же году снимает не первый широкоэкранный фильм, но один из первых. Новый формат использован в «Короле Хайберских стрелков» на славу. Действие разворачивается в Индии, в центре повествования опять полукровка, но на сей раз мужчина — капитан британской армии, влюбленный в дочь командира и совершающий подвиг. Горы высятся, долины простираются, реки текут, листва колышется. Мужчины красиво униформированы, женщины, натурально, все в кружевах и оборках. Прелесть и удовольствие.

Кингу всегда можно было поручить закрепление чьего-либо открытия — художественного или технического — не важно. Он был в любую минуту готов к выполнению любого задания руководителей родной кинокомпании.

Путешествие в начале 20-х во Флоренцию для тридцатилетнего мужчины было, несомненно, замечательным приключением. Да еще в такой компании! В 1945 году пятидесятилетнему Кингу, думается, тоже не стоило большого труда прибыть в Италию для съемок «Колокола для Адано» — милой и доброй истории об американском офицере, коменданте маленького городка. Он достает для местной церкви колокол, налаживает жизнь, влюбляется в местную красавицу, но справляется с искушением и отбывает к подруге, ждущей в Штатах.

Об экспедиции в Мексику для съемок завоевательных походов Эрнана Кортеса («Капитан из Кастильи», 1947) и говорить не стоит — рукой подать. Поразиться следует графику режиссерских перемещений, начиная с 1953 года.

Обретенный широкий экран следовало заполнять чем-то невиданным, а посему натурные съемки «Короля Хайберских стрелков» велись в Индии. Уже в следующем, 1954 году выходит лента Кинга «Неукротимые» — вестерн, действие которого разворачивается в Южной Африке на рубеже столетий. Съемки проводились в ЮАР.

«Седьмое небо»

Безусловно, от Бомбея до Кейптауна не так уж и далеко — лишь океан пересечь. Но ведь необходимо было вернуться в Лос-Анджелес, сдать один фильм и отправляться снимать другой. А еще через год, в 1955-м, уже выходит знаменитая мелодрама «Любовь — это чудо», почти целиком сделанная в Гонконге.

1956 — статичный мюзикл «Карусель» в родном Голливуде.

1957 — вновь Хемингуэй. «И восходит солнце», Испания.

1958 — «Бравадос», Мексика.

1959 — два фильма на родине.

1960—1961 — «Ночь нежна», Французская Ривьера, Рим, Цюрих.

Согласитесь, удивительно было бы даже для молодого человека, а уж про старого — что и говорить.

За исключением «Карусели», кажущейся сегодня лишь экспонатом музея истории кино, все остальные широкоэкранные ленты Кинга смотрятся по меньшей мере с любопытством. Помимо пейзажных красот, в них есть интересные сюжеты, хорошие и очень хорошие артисты, музыка, свет, цвет, раздолье и в каждой — немножко волшебства.

Вот, наконец, и нашлись слова, с помощью которых можно определить, чем же интересен в наши дни кинорежиссер Генри Кинг.

Конечно, кино — это великое искусство. У него есть свои титаны и гении. Их имена навечно вписаны в историю человеческой культуры. Но все же не надо забывать и том, что это великое искусство родилось в балагане. Кино на протяжении своей истории как бы стыдится такого происхождения и постоянно стремится откреститься от балагана. Однако столь же постоянно в этот самый балаган возвращается.

Отдельным выдающимся служителям киномузы в некоторых случаях удается создавать великое искусство, не выходя за пределы балагана. И тогда Кабирия улыбается сквозь слезы, а смешные клоуны Гвидо Ансельми все водят и водят свой хоровод; монахи Саят-Новы косят траву на крыше монастыря, а каменщик Матеуш Биркут все кладет и кладет свои кирпичи...

Но даже у великих мастеров таких примеров — единицы. Гораздо больше в кинематографе режиссеров, которые не понимают даже, но чувствуют магию чуда, изобретенного братьями Люмьерами. Когда люди приходят в кинозал и рассаживаются в кресла; когда их охватывает волнение и трепет ожидания; когда свет начинает медленно гаснуть, а экран вдруг оживает, — в эту секунду начинается волшебство.

Этим подлинное кино и отличается от телевидения и видео, где один или два человека сидят, уставившись в маленький или большой экран. Они знают, откуда возникает изображение. Они даже могут менять его по собственному желанию, когда захотят.

Тут уж не до волшебства. Сплошной технический прогресс.

Слов нет, кино от него зависит. Важно лишь, чтобы техника помогала возникновению волшебного эффекта, а не разъясняла его и уж, тем более, не замещала собой.

В кинотеатре подобного произойти не может. Там все более « наивно, смешно, безрассудно, безумно — волшебно».

Этим и объясняется тот факт, что в кинотеатре картины весьма низких жанров и средних художественных достоинств порой способны доставить нам ни с чем не сравнимое наслаждение.

На этом основан классический Голливуд. В этом секрет Генри Кинга — одного из его скромных творцов и, между прочим, основателей знаменитой Американской киноакадемии.

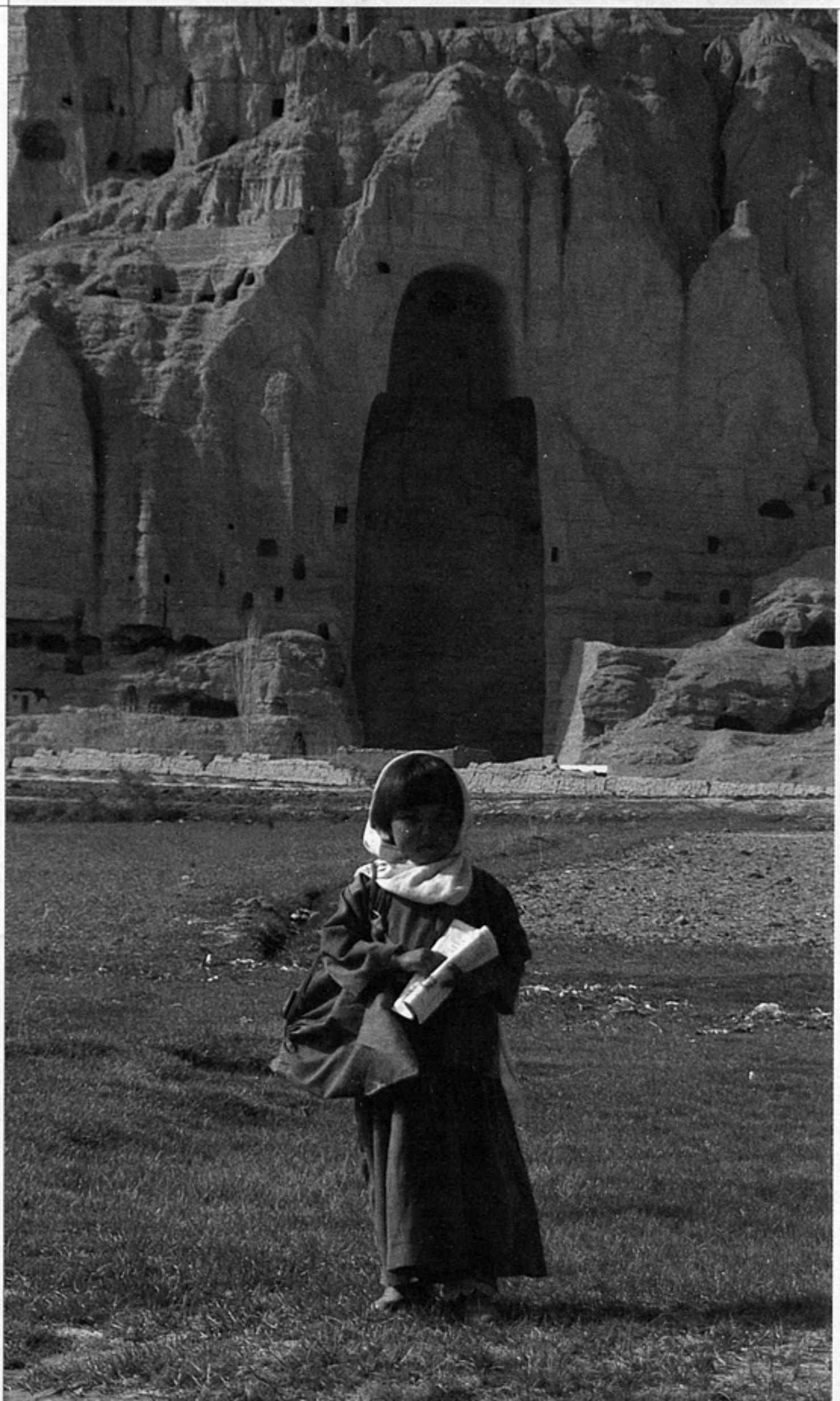
Ну, скажите, разве не замечательно в противный ветреный день войти в кинотеатр и увидеть «Черного лебедя» — роскошную цветную историю 1942 года про пиратов Карибского моря. Без компьютерных трюков и андрогинного капитана Воробья. С настоящим мужчиной Тайроном Пауэром в роли пирата Моргана и прелестной, своенравной Морин О'Хара — его подругой, губернаторской дочкой Маргарет. Понять, что акулы современного киноимпериализма создали свой блокбастер в том числе на основе старой картины Генри Кинга. Убедиться в который раз, что оригиналы лучше списков. Чище. Волшебнее.

У Генри Кинга не было ни одного «Оскара». И насчет собственного места в истории кино — увы! У него не было своего стиля, своей темы, своего сюжета, своих артистов. Ведь даже Пауэр, замечательно снявшийся у Кинга в одиннадцати лентах, нигде не зафиксирован, как его актер. Он участвовал в создании еще тридцати семи фильмов и, например, в «Знаке Зорро» Рубена Мамуляна так же хорош, как в «Черном лебеде». А в «Дипломатическом курьере» Генри Хатауэя и «Свидетеле обвинения» Билли Уайлдера, сделанных в 50-е годы, сыграл интереснее, чем у Кинга в «Короле Хайберских стрелков» и «Неукротимых»...

Но, вместе с тем, у ряда картин, подписанных Генри Кингом, премии Американской академии кинематографического искусства наличествуют. И многие его фильмы почитаются классическими.

Как же так может быть?

А вот так. Обыкновенное волшебство.



«Будда рухнул от стыда», режиссер Хана Махмальбаф

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

С двойными субтитрами

САН-СЕБАСТЬЯН-2007

Многие фильмы идут в Сан-Себастьяне и с испанскими, и с баскскими субтитрами.

Некоторые переводят только на баскский. Это неудивительно в иберийском городе, который расположен рядом с французской границей, но строго предупреждает незнающих туристов настенными надписями: «Помните: вы не в Испании и не во Франции. Вы — в Стране басков!» На фестивале даже имеется день баскского кино, не имеющий никакого отношения к постоянной программе Made in Spain.

Наверное, туристический опыт будет неполным, если в центре Доностии хоть раз не встретить местных демонстрантов, которые выступают против властей, отказывающихся признавать их независимость.

Защита собственной аутентичности — дело для басков обыденное и в то же время основополагающее. Впрочем, их тихая, но перманентная революция вновь стала приобретать яростные черты: сразу после завершения сан-себастьянской кинематографической «сиесты» прогремел взрыв в Бильбао, организованный террористами из ЭТА.

Случайно или нет, но фестиваль этот жаркий общественный климат не игнорирует. Вот уже второй год подряд его сквозным сюжетом становится столкновение различных племен, культур, этносов.

Современное кино, особенно фестивальное, такую коллизию вроде бы уже скомпрометировало: нет ничего более спекулятивного, чем истории о вражде-дружбе разномастных народов. В прошлом году каждый второй конкурсный фильм был о миграции, но подходили к этой глобальной проблеме провинциально. Не было сил сопротивляться стереотипам, которые она навязывает. Европейские режиссеры ограничивались сочувствием к третьему миру, признанием за собой вины или прямым обвинением Запада в цивилизованном — «просветительском» — варварстве, не менее диком, чем нравы тех, кого он эксплуатирует.

Теперь в конкурсе развернулась более сложная и менее однозначная драма глобализации. Речь идет уже не столько о противостоянии большого и малого, сильных и слабых, богатых и бедных — такие четкие оппозиции выглядят все менее надежными, — сколько об ускорении или сжатии всеобщего пространства до движущейся точки под названием «современность», которая обнуляет историю, не отягощена традициями, реальным и мифологическим прошлым. Вообще не имеет веса и запаха — социального, политического... Человек в таком воздушно-эфемерном и одновременно турбулентном времени — это tabula rasa, неуловимая фигура, неопознаваемый движущийся объект.

Но такая стерильность — это обратная реакция на тотальный синтез всего со всем и всех со всеми...

Уэйн Вонг привез в Сан-Себастьян сразу две картины. Вестернизированный китаец, давно перебравшийся в Америку, он исследует в них трассирующий след от этой перемены места жительства (а заодно и участи). «Тысяча лет усердной мольбы», удостоенная главного приза фестиваля, и «Принцесса Небраски», участвовавшая во внеконкурсной программе, — диптих, работающий по принципу сообщающихся сосудов (так же соединялись снятые практически одновременно «Дым» и «С унынием в лице» — наиболее известные ленты режиссера). Два его новейших фильма поставлены по коротким рассказам китаянки Ли Июнь, с недавних пор тоже живущей в США.

В «Тысяче лет усердной мольбы» пожилой китаец, едва говорящий по-английски (актер Генри О получил приз за лучшую мужскую роль), приезжает к своей взрослой дочери в глухой американский городок. Очень быстро его визит оборачивается короткой встречей двух посторонних людей, тихим конфликтом старого и нового. Ценой забвения культурных корней, национальных устоев героиня успешно адаптировалась в незнакомом для себя пространстве. Хотя, чтобы не быть одной, вынуждена встречаться с эмигрантом из России. И как-то становится ясно, что ей не светят близкие отношения ни с американцами, ни с китайцами, с одним из которых она недавно развелась. По сути, ей отныне нет места и среди своих, и среди чужих. Ассимиляция приводит ее к промежуточному состоянию меж двух миров.

В жанре некритического очерка нравов, с его неспешностью и повышенным вниманием к деталям, Уэйн Вонг рассказывает об окончательном распаде связей между близкими людьми, которые невозможно восстановить, даже если очень хочешь. Героев по-прежнему отделяют друг от друга огромное расстояние и чересчур долгая разлука, и образовавшаяся внутренняя пропасть так же непреодолима, как и тысячу лет назад, хотя перелет из Китая

«Принцесса Небраски», режиссер Уэйн Вонг

в Америку занимает несколько часов, не говоря уже о легкости звонка из одного края в другой. Глобализация совсем не сближает. Центр мира — так назывался один из предыдущих фильмов Вонга — теперь везде и нигде. Глобализация — это новая форма мира, окутанного сетью экономических, потребительских, воздушных путей, комфортная и рождающая массу приятных иллюзий. Но она отрицает сам мир, его старость и неизменность, вступает с ними в трагическое противоречие. Именно это с грустью и юмором, горечью и иронией констатирует Уэйн Вонг. Название его ленты восходит к китай-

ской мудрости. Тысяча лет усердной мольбы требуется для того, чтобы новые поколения китайцев вступали в надежный брак и продолжали растить национальное древо. Но все эти годы ушли впустую, не принесли результата.

Героиня «Принцессы Небраски» — юная китаянка с русским именем Саша, которая приезжает в Сан-Франциско делать аборт. Подробности ее жизни остаются за кадром. У истории нет ни начала, ни конца, она фрагментарна. Причинно-следственные связи отсутствуют. Известно лишь, что отец ребенка — бывший актер Пекинской оперы, который вынужден торговать собой после скандала, инициированного его американским любовником:

«Битва при Хадифе», режиссер Ник Брумфилд

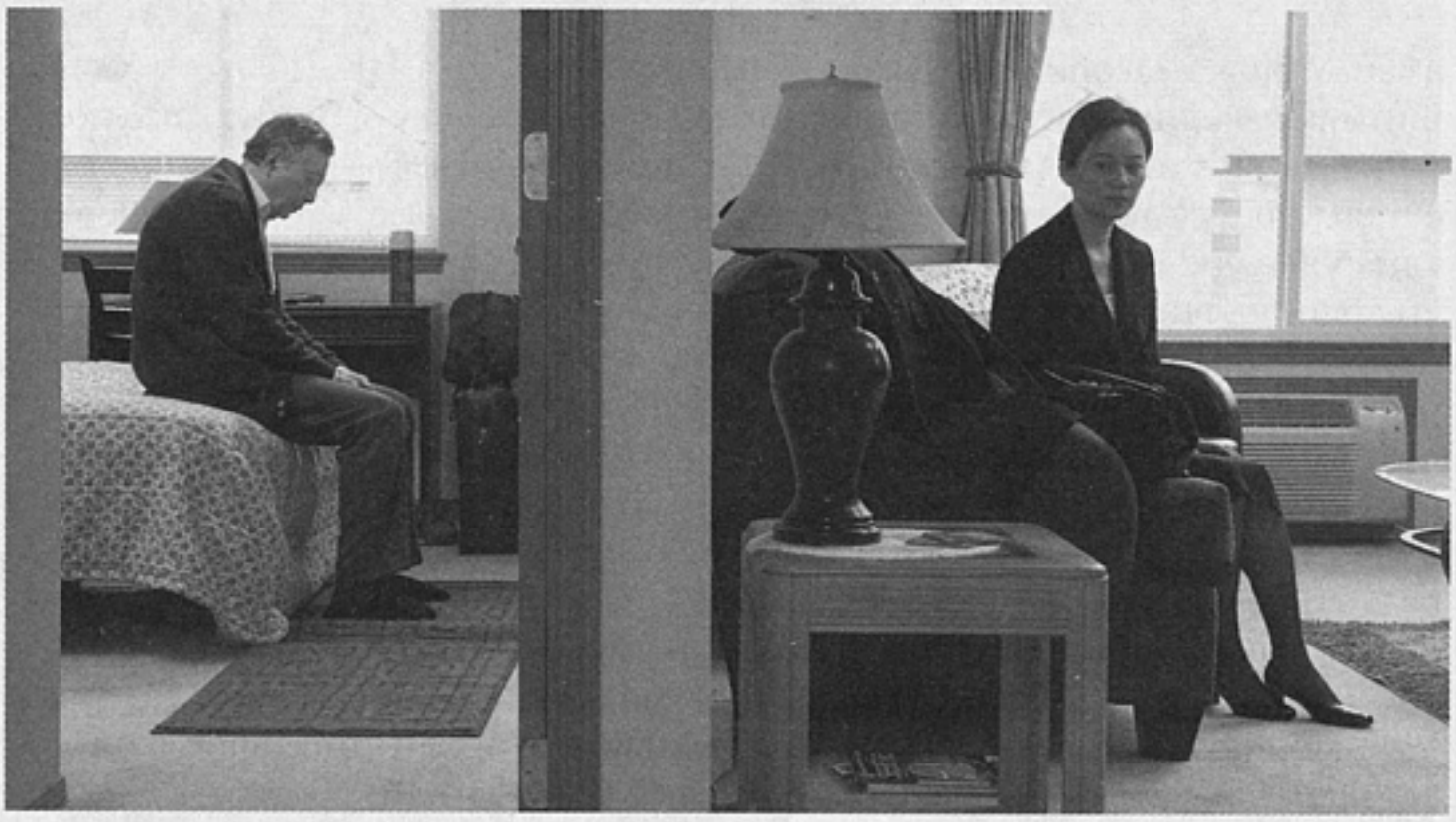
американца выдворили из Китая за расследование о СПИДе. Этот правозащитник находит Сашу и уговаривает ее оставить ребенка... В пересказе похоже на гротеск в духе Альмодовара, но Уэйн Вонг снимает эту историю по касательной, без драматургии, в сверхослабленном режиме. Ручной цифровой камерой и при естественном свете. За диффузией изображения, смазанностью конфликта, внешней текучестью просматривается гигантская сеть из человеческих связей, контактов... Это свободное эссе о современном фланере, чувствительном и одновременно бесчувственном, отстраненном и в то же время ангажированном. Героиня передвигается по городу-миру без какого-либо отношения к нему, существует только в настоящем, не чувствует своей принадлежности к чему-либо и кому-либо. Вопрос самоидентификации перед ней не стоит. Китаянка, американка — по отношению к героине эти знаки уже ничего не означают. И она не стремится наполнить их смыслом.

Миниатюрная и камерная, избегающая обобщений и пафоса дилогия Уэйна Вонга — это в каком-то смысле независимый, «антиглобалистский» ответ на голливудские иллюзии о глобальном пространстве вроде «Вавилона». Громадный мир умещается в микроскопическую форму легко, естественно, без всякой натуги. Этого уже достаточно, чтобы поставить под сомнение и громоздкие абстракции Алехандро Гонсалеса Иньярриту, и другие зрелищные мифы о «глобальной деревне».

Мимо суперпопулярного сюжета об импорте-экспорте не прошел и любитель различных мутаций Дэвид Кроненберг. Биологическое смешение кровей приводит в «Пороке на экспорт» (в оригинале — «Восточные обеты») к реальному кровопролитию. Бутафорская — чересчур красная — жидкость принадлежит русским, которые торгуют живым товаром в Лондоне, переходящим им дорогу чеченцам, случайно оказавшимся рядом англичанам, но опознаваемого источника не имеет, как не имел происхождения главный герой «Ис-

тории насилия», предыдущего фильма Кроненберга. Там Вигго Мортенсен сыграл человека, превращавшегося из хладнокровного убийцы со стажем в образцово-показательного мужа и обратно. В «Пороке на экспорт» его герой — британский инсайдер, взявший на себя роль сибирского братана, обслуживающего русскую мафию, но испытывающего явные трудности с выходом из этого образа. Столкновение с Чужим всегда заканчивалось у Кроненберга превращением в Чужого — окончательным и бесповоротным.

«Порок на экспорт», режиссер Дэвид Кроненберг



«Тысяча лет усердной мольбы», режиссер Уэйн Вонг

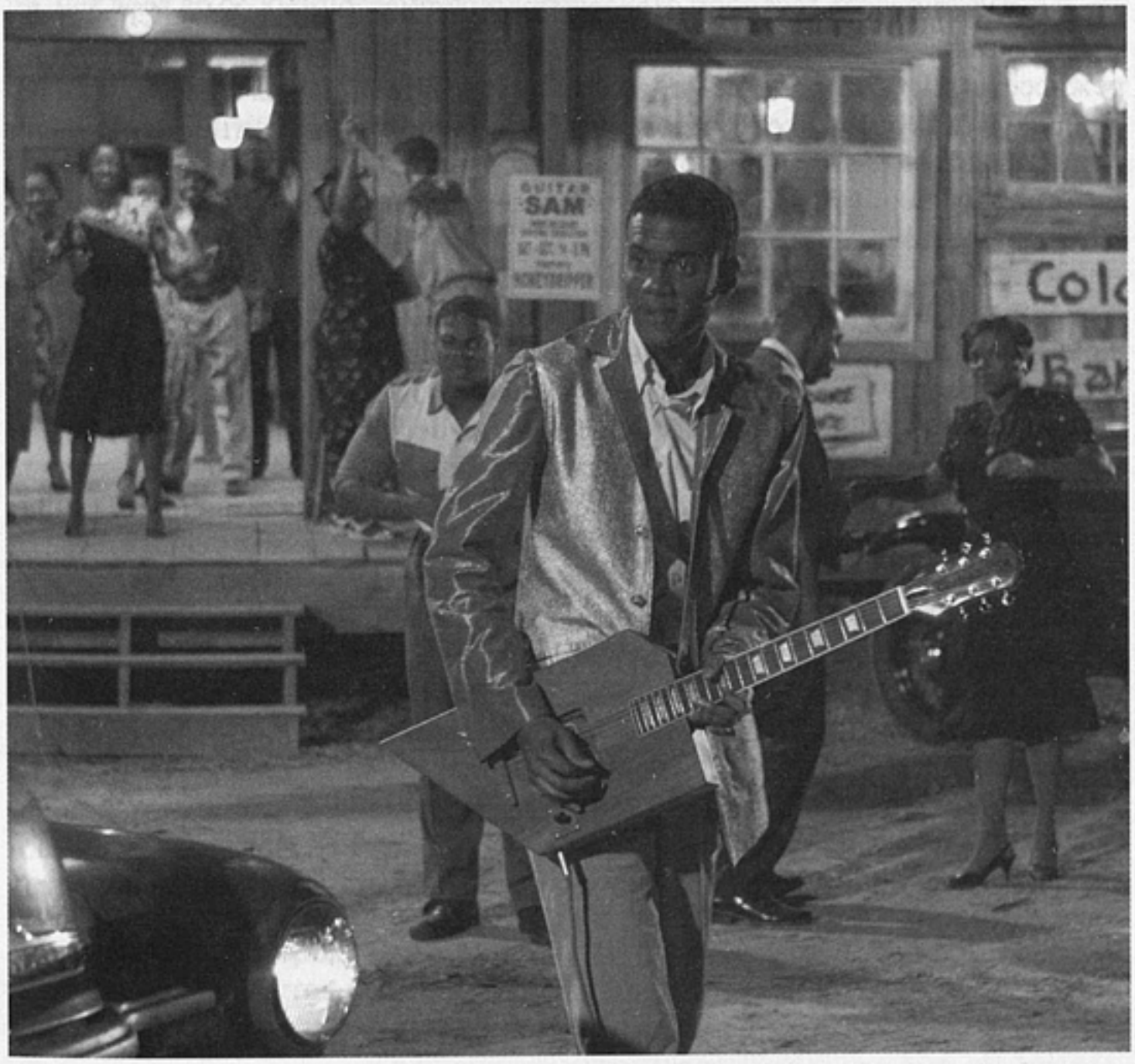
В этом комиксе с его вспышками театральной жестокости Мортенсен умудрился сыграть по системе Станиславского — если, конечно, эту систему можно применить к персонажам-трансформерам Кроненберга, чью психологию не расшифровать, потому что живы они не ею.

В судебной медицине есть случаи, когда невозможно опознать тело, установить имя мертвеца и причину смерти. Кроненберг переносит эту концепцию на мир живых. Герой Мортенсена с шеи до пят покрыт тюремными наколками — защитными знаками, символической броней, второй кожей, которая постепенно становится первой, устраняя изначальную «картину человека», делая его неузнаваемым.

Русская мафия с ее сленгом, татуировками, кодексом чести предстает в картине как отдельный завораживающий мир. Эта самостоятельная субкультура проникает куда угодно, но не адаптируется к новым условиям, а решительно подминает их под себя. После «Порока на экспорт» можно сказать, что в мире Кроненберга мутациям подвержены все — кроме русских. В русских превращаются — в том числе и по их воле, но они не превращаются ни в кого. Их природа, как нестираемые тюремные наколки, обладает удивительной сопротивляемостью к изменениям, даже будучи экспортированной в форме потребительских клише, которые Кроненберг обострил и обновил.

Перманентные локальные войны — еще один тип импортно-экспортных отношений и чуть ли не главный бич глобализации. Герои дебютной ленты девятнадцатилетней Ханы Махмальбаф «Будда рухнул от стыда» (спецприз жюри) — афганские дети, проживающие у подножия и в расщелинах гигантской статуи Будды, разрушенной талибами. В этом ясном и сильном, жестком и несентиментальном фильме военных действий нет. Зато в беспрерывную войну, которая охватила Афганистан, переживший не одну оккупацию, азартно играют маленькие дети. Мальчики изображают американцев, талибов, борцов «Аль-Каиды», не хватает только русских. Девочки — их случайных, но смиренных жертв, которых связывают, расстреливают из деревянных автоматов, замуровывают камнями за то, что на их губах видны следы помады. Эти их игры, отнюдь не невинные, оказывают почти шоковое воздействие.Они производят эффект невзорвавшейся бомбы, который намного более страшен, чем демонстрация взрывов и убийств. И никакого утешительного пафоса: совершенно ясно, что эти детские забавы легко могут закончиться реальной кровью — если не сейчас, то тогда, когда мальчики и девочки вырастут.

Пожалуй, Восток — Запад — главная и самая взрывоопасная оппозиция современности. Приз за режиссуру получил в Сан-Себастьяне британец Ник Брумфилд, снявший репортажную драму «Битва при Хадифе». Это кино ос-



«Клуб Honeydripper», режиссер Джон Сейлс

новано на реальной трагедии в Хадифе, когда группа американских солдат уничтожила более двадцати мирных иракцев (в том числе женщин и детей), осуществляя месть за убийство своего офицера, который был взорван боевиками. Бывший документалист Брумфилд реконструирует эти события в хроникальной манере, имитируя стиль репортажа из горячей точки. В отличие от Ханы Махмальбаф, не показавшей ни одной капли крови, он расстреливает героев в упор, но заканчивает фильм на торжественной ноте американского покаяния — выглядит все это правдоподобно, однако доверия не вызывает. Брайан Де Пальма уже сделал картину «Без цензуры», в которой реконструируется аналогичная трагедия в Самарре. В отличие от упрямого публициста Брумфилда, он снял кино не столько о войне, сколько о ее фальшивых образах и изображениях, заложниками ксторых мы все являемся.

Тупик взаимопонимания между представителями разных рас, над которым бились конкурсные фильмы Сан-Себастьяна, триумфально и с совсем другого входа был преодолен в лучшей, на мой взгляд, картине фестиваля «Клуб Honeydripper» классика американского независимого кино Джона Сейлса. Это редчайший ретрофильм, в котором нет бутафорской дымки и следов строительной пыли от воспроизводства эпохи. Хотя все снято в теплокровных интерьерах американского Юга 50-х, когда еще вовсю бушевал ку-клукс-клан, а черные собирали хлопок для белых, предоставлявших им для ночлега тюремные нары... На материале этой периферийной жизни, бедной, размеренной, но готовой на риск, Джон Сейлс снял камерную и тонкую ленту о появлении первой электрогитары и зарождении — в клубе для черных — рок-музыки, сменившей эпоху негритянского блюза, который перестал собирать публику. Чувственная старомодность этого неоклассического фильма идеально согласуется с местом и временем действия, одушевляя эпоху, насыщая ее нерукотворной атмосферой и аурой.

Увы, но все еще приходится удивляться тому, что столь аутентичное кино о мире черных доступно белому человеку не меньше, чем черному. До недавнего времени черная субкультура со всей дотошностью — минуя «белые» стереотипы и предрассудки — исследовалась в фильмах, скажем, Спайка Ли и других менее знаменитых независимых. «Клуб Honeydripper» сделан с таким режиссерским благородством и достоинством, что вопросы о цвете кожи режиссера и его героев, о скомпрометированной политкорректности выглядят унизительными. Можно было бы сказать, что он является ответом на кинематограф блэксплуатации, если бы режиссер не был выше этих ограниченных и ограничивающих категорий.

Маленький мир маленьких людей, ушедший в прошлое, самодостаточный и не нуждающийся в сегодняшнем дне, восстановлен Сейлсом с не бросающейся в глаза, не эстетской скрупулезностью. И потому выглядит уникальным. Воспринимается как вежливый, бесконечно мягкий, неагрессивный отпор кинематографу о современности, рвущемуся, но бессильному ее опередить или предсказать. Политического потенциала в сегодняшнем кино оказывается больше не в тех фильмах, режиссеры которых смотрят на реальность сверху и снаружи — с заведомо нереалистической точки зрения, даже если она рождает ощущение виртуальной близости — погружения в топь событий (как в репортаже Ника Брумфилда или у Алехандро Гонсалеса Иньярриту). Скорее, более актуальными становятся не обремененные «сверхчеловеческими» амбициями, антиглобалистские по форме картины — как Honeydripper или ленты Уэйна Вонга, утверждающие равенство внешнего мира и внутреннего пространства человека, исследующие локальное так, словно кроме него ничего не существует. Уравнивающие микро- и макромасштабы. Идущие от меньшего к еще меньшему и одновременно — более сущностному. Наверное, это классический подход, но сейчас именно он намного продуктивнее в вопросах современности.

ВИКТОРИЯ ЧИСТЯКОВА

Смерть кино?

ЦИФРОВОЕ КИНО И ПРОБЛЕМА КИНОФОРМЫ

> Наверняка не я первый заметил, что по вине телевидения на замену кинематографу пришло нечто низкопробное; оно слишком быстро, с какой-то невероятной прожорливостью подменило собой кинематограф... Если я прав, то возникает вопрос, сможет ли видео с высоким разрешением — это новое «электронное кино» — исправить ошибки и загладить несправедливость, допущенную по отношению к традиционной культуре изображения, или оно повлияет лишь на элек-тронное изображение, а сам язык видео останется неизменным?
>
> *Вим Вендерс*

Статус киноизображения в современной экранной культуре — вопрос, рождающий целый клубок самых разнообразных мифов. Масло в огонь подливает тот факт, что цифровое видео создает изображение столь высокого качества и по свойствам своим настолько близкое кинематографическому, что все разговоры о принципиальном различии кино и видео как-то сами собой постепенно стихают и сменяются смущенным молчанием. По одну сторону экрана остаются недоумевающие теоретики и зрители, которым, вообще говоря, нет дела до особенностей технологического процесса создания фильма, по другую — подчас не менее озадаченные практики, которым необходимо в их работе на что-то опираться, причем осмысленно.

Действительно, граница между двумя видами изображения, исходящая из разницы в технологии производства, крайне истончилась. То кино, которое когда-то давно понималось всеми без исключения как произведенное с помощью кинопленочных технологий художественное (широко)экранное произведение, теперь стало весьма неопределенным понятием, несущим неодинаковый смысл для различных групп людей. Для зрителя кино — это широкий диапазон экранной продукции: фильмы для широкого экрана (независимо от технологии изготовления), фильмы для ТВ и сугубо телевизионные продукты, такие как сериалы. Теоретики чем дальше, тем хуже представляют себе, как оперировать понятием «кинофильм». А тут еще злополучное high definition, видео с высоким разрешением, вносящее еще больший хаос в неупорядоченное пространство современной экранной культуры... Возможно, имеет смысл обратиться к сфере практики, чтобы там найти четкие очертания понятия «кино» и тем самым обозначить уникальный статус киноизображения, наглядно отграничив его от «не-кино».

Ситуация «потери киноизображения» (или «смерти кино», как говорят в дискуссиях на эту тему) стала центром внимания режиссеров в ходе памятного интервью Chambre 666, проведенного Вимом Вендерсом в 1982 году на Каннском кинофестивале. Если прежде наибольший интерес для комментаторов представляли те фрагменты интервью, где обсуждались новые технологии, то сегодня актуализируется проблема «смерть кино» в связи с телевидением. В предложенной Вендерсом анкете ставились вопросы, сигнализирующие о «смерти» кино. Первый из них был сформулирован так: «Все чаще фильмы кажутся изначально созданными для телевидения. Это касается света, композиции кадра и ритма. Можно ли утверждать, что телевизи-

онная эстетика заменила киноэстетику?»[1]. Таким образом, проблема дефицита киноизображения попадала в плоскость различия кино- и телеэстетики. Это означало, что у видеокамеры как технологии, главной, казалось бы, претендентки на роль уничтожителя киноизображения, объявился мощный конкурент — телевидение с его специфической эстетикой. Как же это произошло?

Уместно вспомнить, что в далекие 60-е и у профессионалов телевидения, и у телезрителей существовало искреннее представление, что телевизионная специфика — это импровизационность, сиюминутность, как будто «...именно сама реальность... прихотливая и непредсказуемая в своем течении, вступает в диалог с воображением аудитории посредством телевидения»[2]. Однако роль ТВ как якобы нейтрального посредника между событием и аудиторией довольно быстро оказалась разоблаченной. В 1979 году американский профессор Дэвид Элтейд в работе «Логика медиа» ввел понятие «формат». Формат невидим, но именно благодаря ему мы видим то, что видим, — не «сырое» событие, а определенным образом поданное и истолкованное. Но чтобы событие определенным образом подать и истолковать (то есть «отформатировать»), его формат необходимо держать в голове заранее. Таким образом, формат как будто изначально пребывает «на горизонте» сознания и производителя телевизионного изображения, и его зрителя. В этой ситуации важно понять, в какую игру вовлекло телевидение своей спецификой аудиторию (и профессиональную, и непрофессиональную), а для этого придется шагнуть в еще более далекое прошлое.

Теория относительности Эйнштейна, согласно которой время зависит от скорости движения объектов, а также бергсонианская теория длительности как непрерывной изменчивости состояний сознания радикально изменили механистические представления о времени. Различение объективного времени, поддающегося количественному учету в секундах, минутах, часах, днях и т.д., и длительности как психической субстанции создает предпосылки для языка описания экранной культуры (кино и ТВ), ибо именно время является «материалом» экранной культуры, определяющим ее содержание и формы.

Зрительно наблюдаемые различия между кадром телевизионным и кадром кинематографическим — плоская двухмерная мозаика изображения, бедность деталей, низкая степень информирования в первом случае и насыщенность деталями, объемность изображения, а также более высокая информативность во втором — это не что иное, как визуализация различия способов конструирования времени. Вероятно, можно сказать, что вся экранная культура явилась визуализацией того факта, что временем, как выяснилось, можно оперировать, можно находиться с ним «во взаимоотношениях», что время можно «остановить», «отставить» его от себя, взглянуть на него «со стороны» и «войти» в него дважды... А также, что не существует единого момента времени для всех объектов.

В чем суть телевизионной манеры конструирования (потока) времени? ТВ собирает неопределенное множество длительностей — индивидуальных сознаний людей, составляющих телеаудиторию, — с тем чтобы поместить их в общий для них отрезок астрономического времени. Ярким примером здесь служит такой «стратегический телетовар», как новости, идущие всегда в своем слоте, строго с такого-то по такой-то час. В заранее установленный момент разрозненные ручейки людского сознания объединяются зрелищем одного и того же экранного события. Каждый зритель, проживая длительность собственного индивидуального сознания, актом просмотра присоединяется к неопределенному количеству других людей. Все множество телезрителей,

---

[1] Chambre 666: Интервью. — В кн.: В е н д е р с В. Логика изображения. Эссе, тексты, интервью. СПб., 2003, с. 237.

[2] М и х а л к о в и ч В. Время телевидения. — В сб.: «Экранные искусства и литература. Телевизионный этап». М., 2000, с. 15.

невзирая на различия частных длительностей сознаний, является коллективным свидетелем одного и того же теледействия. Важно, что это теледействие существует в пределах жестко зафиксированного интервала астрономического времени — столько, сколько занимает в эфире данная передача, ни больше и ни меньше. В связи с этой особенностью ТВ Жан-Люк Годар, беседуя в ноябре 1990 года с Вимом Вендерсом, делает следующее характерное замечание о связи между способом «работы» со временем и особенностями получаемого экранного продукта: «Режиссеры довоенной поры еще обладали потенциалом, необходимым для того, чтобы изложить сюжет, который может растянуться на два часа. У современных режиссеров такого потенциала уже нет... в кинематографе все уже изменилось, как на телевидении: там на все есть определенный формат. Продолжительность передачи новостей не меняется вне зависимости от того, началась ли война или сохраняется мир. Это не важно. Никто из нас уже не может снять хороший, динамичный фильм часа на полтора»[3].

Телевизионный экранный продукт нуждается в формате и не может быть создан вне его, ведь ТВ — это великий продавец времени как механической суммы минут, составляющих продолжительность жизни телепроизведения. Но для того чтобы «уложиться во время», телезрелище должно быть тщательнейшим образом отформатировано; факт действительности должен быть препарирован со всей строгостью, так как в сутках всего 1440 минут и ни минутой больше. Ограниченное количество минут заставляет обращаться с ними в соответствии с предустановленными правилами и без всяких вольностей, ведь каждая должна быть продана по максимально высокой цене. (Одной из возможных «аллергических реакций» на «заформатированность» коммерческого телевещания явилась выставка, которую один из классиков видеоарта Нам Джун Пайк провел в 1963 году в Германии. В павильоне были расставлены десятки телевизоров, часть из них была перевернута, и все они показывали картинку с искажением. Телевизоры исполняли здесь антителевизионную, по сути, функцию: транжирили минуты экранного времени, демонстрируя изображение, начисто лишенное формата. Кто знает, не содержало ли это зрелище одно из крайних выражений эстетики телевизионного типа?)

ТВ как разновидность экранной культуры занято конструированием времени, исходя из характера собственного дискурса, определяемого, в свою очередь, целью продажи той или иной механической суммы минут. Роль технологий, при помощи которых создается экранный дискурс, отступает здесь на задний план. Использование конкретных технологий в рамках производства телевизионного продукта определяется вопросами стоимости и удобства, а не соображениями того, как привязаны технологии к эстетике создаваемого с их помощью изображения. Иначе говоря, телевизионное изображение не столь уж неразрывно связано с видеотехнологиями, равно как и киноизображение — с кинопленкой. К тому же не стоит забывать, что до появления мобильных видеокамер все новостные телесюжеты снимались на кинопленку (в частности, в телецентре «Останкино» существовала киностудия «Экран», которая полностью обеспечивала программу «Время»). Так называемая «магия кинопленки» при этом никак не считывалась с экранов, она просто отсутствовала в экранном дискурсе телевизионного типа. Следовательно, не технологии оказываются решающим фактором в формировании экранного изображения определенного типа, а способ конструирования времени. ТВ выступает одним из таких способов, предпочитая астрономическое время (сумму мгновений) всем остальным проявлениям временно́й субстанции.

Что же касается кинематографа, также одного из возможных «алгоритмов» работы с многообразным материалом времени, то и он не существует

[3] «Художник, монтаж и мусорная корзина». Беседа Вима Вендерса с Жаном-Люком Годаром. — В кн.: В е н д е р с В. Логика изображения. Эссе, тексты, интервью. СПб., 2003, с. 418.

вне понятия «формат», являясь важнейшим средством массовой коммуникации. Но кино при этом не простой симбиоз трех вещей — технологий, производства промышленного типа и искусства. В этом треугольнике лишь между технологиями и производством наблюдается отчетливая взаимосвязь, тогда как между производством и искусством и между искусством и технологиями она гораздо менее отчетлива и значительно менее изучена. В этой тройке искусство стоит особняком. Если бы кино не имело к искусству вовсе никакого отношения, его отличие от ТВ стремилось бы к нулю. И наоборот — если и есть в кино что-то не просто отличающее его от телевидения, но и наводящее на мысль о полной ему противоположности, то это как раз искусство.

Пьер Паоло Пазолини однажды высказал интересную мысль о том, что реальность киноэкрана организована таким же точно образом, каким организовано для нас наше прошлое. Мы можем вспомнить конкретную деталь или чье-то лицо «крупным планом» и воссоздать в памяти «общий» или «дальний» план какого-либо события, явления, картины; «планы» эти самопроизвольно чередуются и выстраиваются в кадры разной длины. Наблюдаемые в кино повторы кадров, замедленное и ускоренное изображение суть визуализированные формы нашей памяти. То есть у каждого человека есть своя «киноленто прошлого». Возможно даже, что сам способ восприятия кинопроизведения изначально органичен нам как одно из наших природных, по-видимому, свойств, если собственное прошлое существует для нас именно в виде своеобразной «киноленты».

Развивая эту мысль Пазолини, можно сказать, что форму «внутренней киноленты сознания» имеют для нас не только наше прошлое, но также и настоящее, и в определенном смысле будущее. Всем известен эффект «рапида» (замедленной съемки), когда мы находимся в ожидании чрезвычайно значимого события: время как будто замедляет свой ход, заставляя нас ждать как можно дольше. И наоборот, эффект ускоренной съемки мы переживаем тогда, когда опаздываем к назначенному часу, — тогда время буквально летит. К реальному бегу секундных стрелок эти эффекты не имеют никакого отношения; это именно длительность как форма существования сознания репрезентирует качественное разнообразие своих состояний. Следовательно, не только прошлое, но и настоящее выражено для нас своего рода «кинолентой», разворачивающейся при помощи множества известных кинематографических приемов буквально «у нас на глазах». Наконец, будущее, которое дано нам только в форме «воображения о нем», также не чуждо кинематографическим способам выражения. Воображая что-либо, мы или «приближаем» к себе предмет воображения, «останавливая» его на время для более тщательного рассмотрения, или «перебираем картинки» различной продолжительности, «монтируя» их в произвольном порядке. Налицо, опять же, чередование планов, кадров, специфический ритм.

Визуальная форма, присущая кино, действительно привычна и знакома нашему сознанию; кино есть визуализация формы существования «явлений внутреннего порядка» (то есть длительности как «бытия психического процесса»). Другими словами, кино отличает принципиально иной способ обращения со временем: объект внимания кинематографа не механическая сумма минут, а длительность.

Итак, время-товар contra время-переживание. Внешнее contra внутреннее. Перенос принципов создания телевизионного изображения в кинопроцесс имеет далеко идущие последствия, во многом катастрофичные для зрителя. Зачастую на киноэкране можно увидеть примитивную телевизионную картинку, выполняющую функцию, по существу противоположную кинематографической. Кинопленка сама по себе не в состоянии выполнять творческую работу за создателей изображения — режиссера и оператора. Как, учитывая эту ситуацию, быть с цифровыми технологиями в кино и что может скрываться за фактом использования видео с высоким разрешением в киноискусстве?

Подобного рода вопросы свидетельствуют о том, что за high definition как будто стоит нечто большее, чем палитра современных цифровых эффектов на этапе постпроизводства и серия возможностей в процессе съемок (таких, как, например, наслоение большого числа изобразительных рядов один на другой или съемка полнометражного фильма единым кадром, что, в частности, продемонстрировал в картине «Русский ковчег» Александр Сокуров и что было бы технически невозможно при использовании пленки). Видео с высоким разрешением имеет собственную территорию вопрошания о нем — территорию, мало исследованную не только теоретиками, но даже практиками экранного дела. Эти вопросы сопровождали видеотехнологии в момент их появления на свет и сохранились до сих пор. Проблемы, обсуждавшиеся Вендерсом и Годаром в 1990 году, сохраняют свою актуальность применительно к high definition и сегодня. Другими словами, видео с высоким разрешением есть некий феномен, изначально поставленный под вопрос. А что значит — «быть поставленным под вопрос»? Прежде всего — необходимость этот вопрос задать вслух, проговорить его, подобрав самые точные слова, поскольку правильно заданный вопрос есть наполовину ответ на него.

Как сегодня может звучать вопрос, поставленный в отношении high definition? Примерно так, как и семнадцать лет назад: могут ли кинематографисты реализовать свои замыслы, используя видео с высоким разрешением? И уже семнадцать лет назад некоторые режиссеры отвечали на него положительно. Однако отдельные процессы, происходящие с этой технологией, а также вокруг нее, свидетельствуют о том, что главные сомнения, связанные с high definition заключаются все же не в этом.

Возникает впечатление, что главный вопрос, под который поставлено видео с высоким разрешением, касается не его возможностей, а статуса в ряду других аудиовизуальных технологий. Как известно, «снимать на пленку» в профессиональной среде значит не что иное, как «находиться в определенном статусе»: обладать высоким профессиональным уровнем, талантом, опытом и финансовым потенциалом. Но если признать, что киноизображение как узнаваемый тип экранной эстетики крайне мало зависит от технологий, а от мастерства, вкуса и школы его создателей зависит — напротив — практически полностью, то можно сделать вывод, что подобным привычным образом понимаемый статус отнюдь не является критерием различения кино и некино (или, так скажем, критерием различения кино хорошего и кино плохого). То есть пленка как признак высокого кинематографического статуса не гарантирует присутствие на экране именно киноизображения. Более того, кинопленка, как признак более совершенного экранного произведения по сравнению с видео, во многих случаях заставляет признавать в качестве кинематографического просто непрофессионально снятое изображение. В оценке художественных произведений социальный статус, «привязанный» к конкретной аудиовизуальной технологии, оказывается сильнее требований эстетики и перевешивает доверие к визуальному ряду. Кинотехнологии в сравнении с видео обладают, казалось бы, более высоким статусом, но конкретные образцы экранной продукции раз за разом вынуждают данное понимание статуса (как именно гаранта присутствия эстетики определенного типа) ставить под вопрос.

Существует еще один аспект проблемы видео с высоким разрешением в связи с понятием «статус». Необычность (если не сказать — странность) ситуации с high definition заключается в том, что с появлением ее на свет «на плечи» данной технологии сразу же как будто лег груз некоей моральной ответственности, совершенно чуждой аудиовизуальным технологиям предшествующих периодов. Да и о какой «морали» можно говорить, если речь идет о технологиях? Ведь технологии — это, вообще говоря, не более чем технологии.

Между тем Вим Вендерс, говоря об особенностях и перспективах цифрового видео, упоминает «моральный климат изображения» — термин, весьма

редкий для теории и практики экранной культуры. Дело в том, что видео с высоким разрешением появилось именно в тот момент, когда телевизионная эстетика уже в достаточной мере повлияла на кинематограф, успев привить дурные зрительные навыки нескольким поколениям. Поэтому high definition было призвано (как это выглядело в 90-е годы и продолжает выглядеть сейчас) не только усовершенствовать техническое качество изображения (речь идет в первую очередь о степени разрешения и о возможностях передачи полутонов), но и реанимировать его культуру — ту культуру, которая как раз и потеряла свой «статус» в неравной борьбе с телевидением, привычно эксплуатирующим зрительные и интеллектуальные способности своей аудитории. В рамках анализа «морального климата» изображения речь идет не о содержании экранного произведения, а только о его форме — той самой визуальной форме, или киноформе (если угодно), о которую сломали копья многие исследователи.

Вопрос о статусе высокого разрешения подразумевает вопрос о том, как сложатся взаимоотношения этой технологии с культурой изображения. Таков уж исторический контекст появления на свет цифрового видео, что эти отношения должны тем или иным образом сложиться, а культура изображения сегодня такова, что на нее просто обязано что-нибудь да повлиять. В своем выступлении 1990 года Вендерс сделал оптимистичный прогноз-пожелание: «Появление видео с высоким разрешением, которое приходит на замену видео с «низким» разрешением, — это веха в истории, знаменующая стремление исправить плохие зрительные навыки и вернуть людям менее террористический, более гуманный, словом, человеческий взгляд на вещи. Видео с высоким разрешением будут оценивать не только с точки зрения технического прогресса — ведь техника постоянно развивается во всех областях, — придет время, когда ему воздадут должное за то, что оно улучшило моральный климат изображения, а не за передовую технологию»[4]. Сегодня справедливость этого прогноза вызывает сомнения.

[4] В е н д е р с В. High Definition. Выступление во время дискуссии «Круглый стол IECF» на тему «Могут ли режиссеры, снимающие на видео, оставаться верными правде?» Токио, 5.11.1990. — В кн.: В е н д е р с В. Логика изображения. Эссе, тексты, интервью. СПб., 2003, с. 255.

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Привилегированное сословие

ВТОРОЙ ФЕСТИВАЛЬ АМЕРИКАНСКОГО КИНО В МОСКВЕ

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ АННА СЛАПИНЯ

AMERICAN FILM FESTIVAL in Moscow

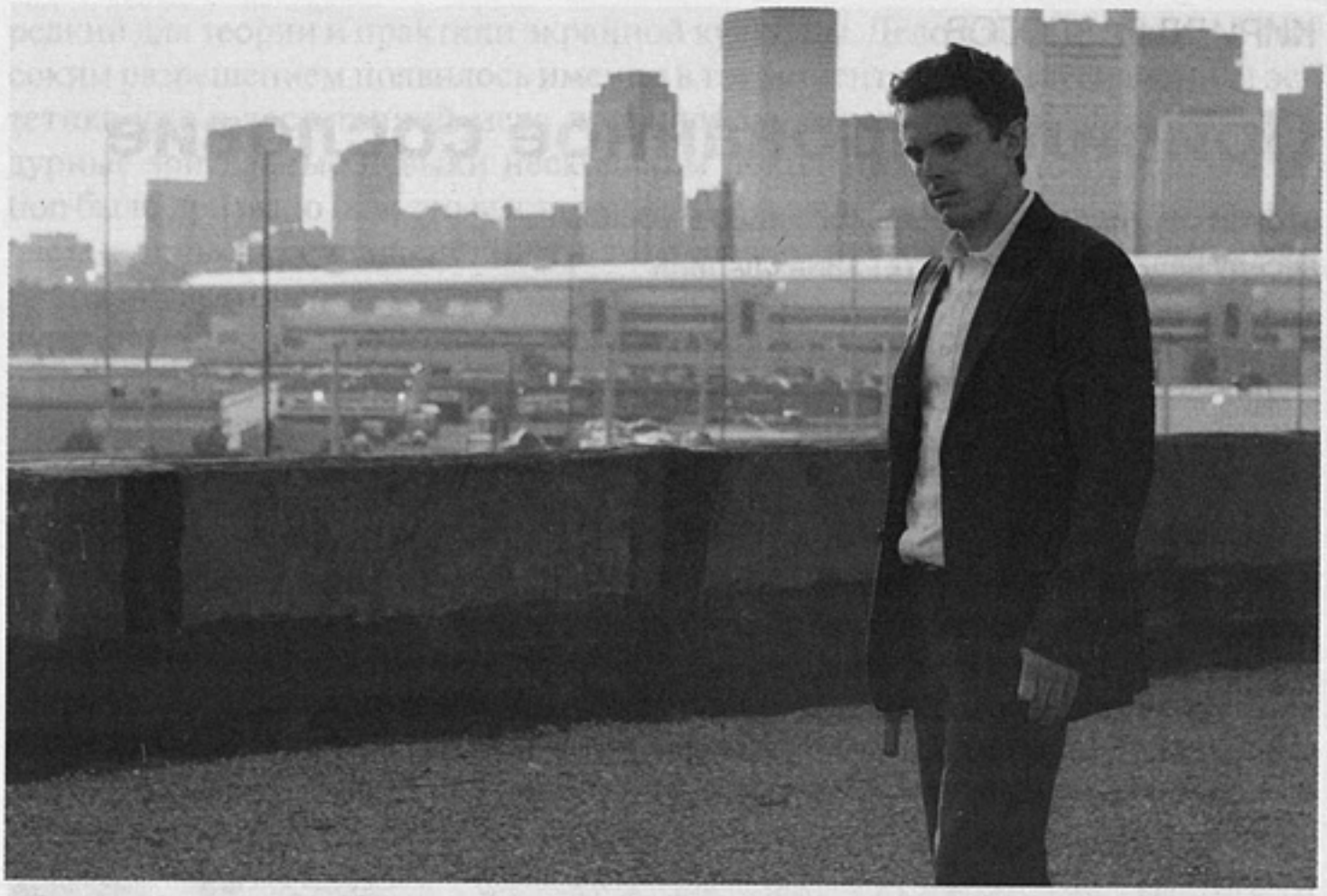
Год назад программный директор Амфеста Кирилл Разлогов писал об идее фестиваля и объяснял деление кино США на голливудское и независимое («Искусство кино», 2006, № 10). В этом году, когда споры о фестивале, то есть о том, нужен ли он вообще, учитывая тотальное засилье голливудской продукции на наших и мировых экранах, утихли, мы попросили Кирилла Эмильевича рассказать об истории независимого кино Америки. В этом интервью мы в меньшей степени говорили о самом фестивале, но зато пытались разобраться в том, какое место занимают независимые в американской (кино)культуре.

«Привилегированное сословие», режиссер Мэри Стюарт Мастерсон

Анна Слапиня. Когда появился сам термин «независимое кино»?

Кирилл Разлогов. Как только появился Голливуд. Сперва центр кинопроизводства находился в Нью-Йорке, где работал Эдисон, у которого была монополия на пользование аппаратурой. Чтобы сбежать от всевидящего ока Эдисона, несколько одесских евреев, а также других начинающих кинематографистов переехали в Калифорнию, где солнце светит почти круглый год и можно работать при естественном освещении, что намного дешевле. В тот момент Голливуд был независимым, то есть он был независим от Эдисона. Постепенно Голливуд укреплялся и становился главным центром кинопроизводства. Стали появляться крупные компании, сформировавшиеся относительно быстро (основные — уже к концу немого периода). И все кино стало делиться на то, которое создается в рамках этих компаний, и то, которое создается полукустарным способом где-то в других местах.

А.Слапиня. Можно ли назвать независимое американское кино полноценным художественным течением, или под независимым в Америке понимается все, что не Голливуд?



«Прощай, детка, прощай», режиссер Бен Аффлек

К.Разлогов. Все, что не Голливуд. Никакого единого течения нет, так же как нет единого течения ни в одной национальной кинематографии. Независимое кино Америки — это ее национальное кино, поэтому в нем есть самые разные течения и конкурирующие направления. Независимость его относительна. Оно делается вне крупных голливудских студий, но если картина пользуется коммерческим успехом, то она распространяется через прокатные каналы больших студий. Если фильм не получился, то его пытаются распространять по независимым каналам, что отталкивает его на далекую периферию кинопроцесса и проката в США. Поэтому такое кино независимо в производстве, но оказывается не независимым в прокате.

А.Слапиня. Расскажите про систему кинопроката в США. Какое место в нем занимают независимые? Как голливудские студии находят и прокатывают эти картины?

К.Разлогов. Первоначально голливудские студии были вертикально интегрированы. У них была и производственная база, и долгосрочные (как правило, на семь лет) контракты с крупнейшими творческими работниками, и свои прокатные организации, и своя сеть кинотеатров. То есть они существовали самодостаточно. Они делали свои картины, прокатывали их по своим каналам и по своим же кинотеатрам. В конце 40-х годов в результате антитрестовского законодательства кинокомпаниям запретили иметь свои сети кинотеатров. И тогда в их руках остались только производство и прокат. В этот момент начался кризис кинопромышленности, связанный с распространением телевидения, и крупные голливудские компании стали брендами. Они начали переходить из рук в руки и в итоге стали филиалами крупных конгломератов, как правило, занимающихся торговлей. От медийной торговли, которой занимается Руперт Мердок, глава News Corporation, в чей состав входит 20th Century Fox, до просто розничной, которой занимается компания Viacom, бывшая когда-то хозяйкой компании Paramount Pictures. Бренды существовали и существуют по сей день, но они все больше и больше отходят от производственной деятельности и сосредоточивают все свою власть в сфере проката, поскольку это главный мускул кинопромышленности. Естественно, они выступают и в качестве силы, подкрепляющей производство тех или иных картин.

В этом смысле функция крупных компаний подобна функции крупных телеканалов в России. Крупные телеканалы в России существуют сами по себе, делают свои телевизионные программы, но кроме того они еще и участ-

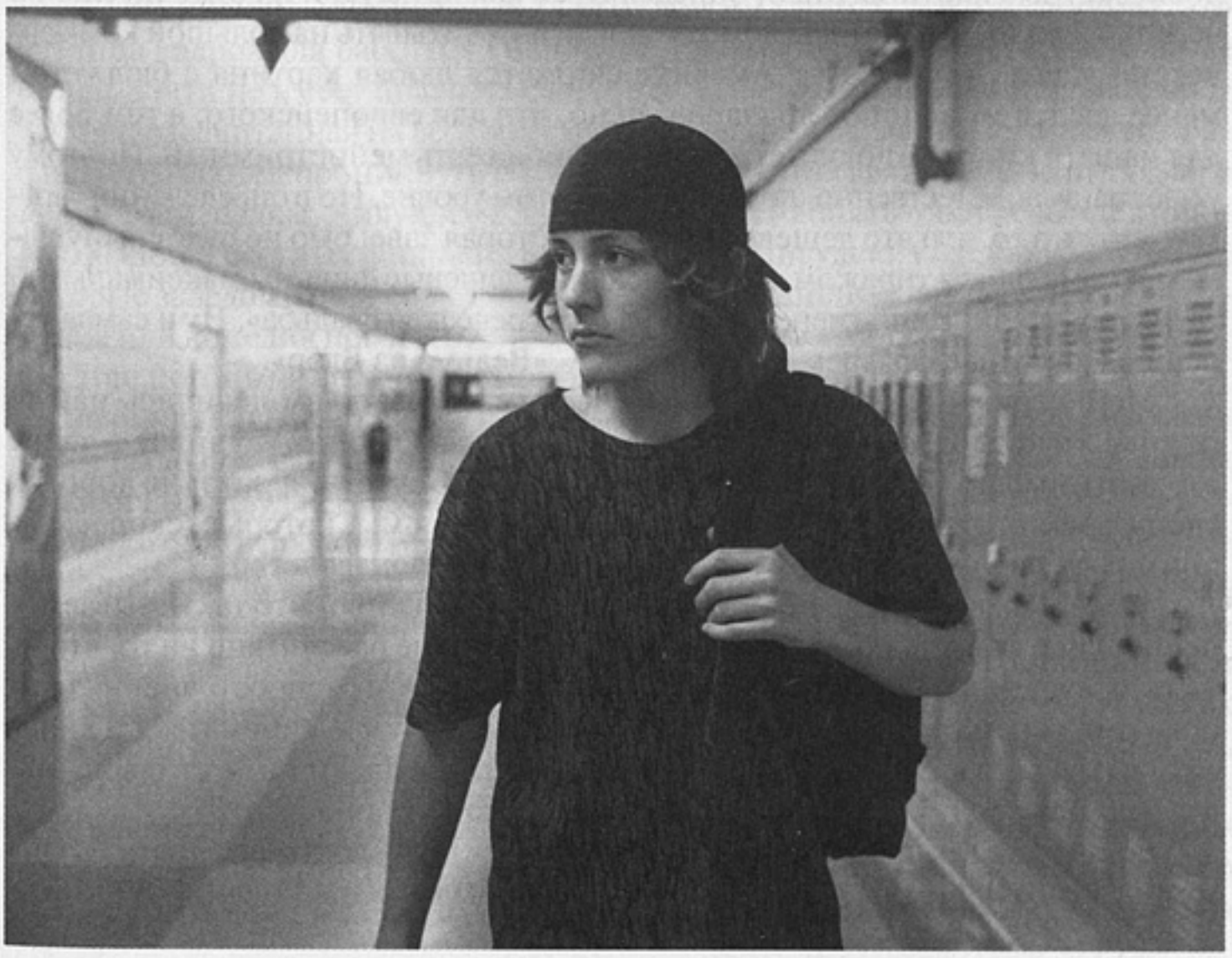
вуют в кинопроизводстве, дают для него рекламную базу (product placement и т.п.). Голливудские компании играют ту же роль, что у нас телекомпании, то есть предлагают свою систему распространения, свой бренд, свое имя и непосредственно участвуют в производстве небольшого количества картин.

Дело в том, что как только у голливудских кинокомпаний отобрали кинотеатры, резко сократилось кинопроизводство. Понятно почему. Потому что если у тебя своя сеть кинотеатров, которую ты должен удовлетворять, то в год нужно делать хотя бы пятьдесят две картины — по одной в неделю. Ну, пятьдесят две они не делали, они делали около сорока. Когда эта цепочка была разорвана, кинотеатры получили возможность брать фильмы у всех компаний. Поэтому все компании вместе (восемь голливудских китов) должны были делать те же пятьдесят две картины. И они действительно стали производить значительно меньше. На голливудских студиях в год производится где-то порядка двухсот фильмов (а независимых картин делается в общей сложности шестьсот). Если разделить это на восемь крупных компаний, то получается, что в год каждая из них производит от пяти-шести (как фирма MGM, которая находилась в кризисе и делала меньше других) до двадцати (но не более двадцати) картин. Из этих двухсот приблизительно двадцать пять — крупные блокбастеры, которые показываются во всех странах мира. Остальные — сто с лишним — идут в разных регионах по-разному. Некоторые, так же как и артхаусные картины, — имеют небольшой прокат.

Это то, что касается голливудских фильмов. А все независимые картины выходят в ограниченный прокат, однако какая-то их часть приобретается большими компаниями. В последние годы возникло новое явление. Для проката этих лент все большие компании создают специальные подразделения, которые занимаются артхаусным кино. Это Sony Pictures Classics в Sony Pictures, это Focus Features в Universal, это Fox Searchlight в 20th Century Fox. Эти подразделения занимаются поиском независимых фильмов, но они, как правило, приобретают уже готовые картины, не участвуя в производстве. Они их отбирают и выпускают под своим флагом. В частности, «Ночной Дозор» вышел под флагом Fox Searchlight.

А.Слапиня. Какие течения бывают в независимом кино? Расскажите об исторической смене ведущих направлений.

К.Разлогов. Когда классический Голливуд рассказывал об Америке, незави-



«Параноид-парк», режиссер Гас Ван Сент

симое кино по преимуществу делало аналоги голливудской продукции, только дешевле. Приблизительно в той же пропорции там были представлены все основные голливудские жанры, только независимые колебались между дешевым подражанием, которое иногда было лучше оригинала, и пародией. Как только Голливуд перешел на транснациональные рельсы, ситуация существенно изменилась, потому что все традиционные жанры, в частности любимый жанр социальной драмы, в известной мере ушли на телевидение. И независимое кино стало обращаться к жизни американской глубинки, к жизни американских индейцев — к темам, к которым Голливуд не обращался. Его на самом деле не интересовало все специфически американское, кроме того, что можно экспортировать по всему миру.

Сейчас ситуация двойственная. С одной стороны, существуют картины про глубинку. «Прощай, детка, прощай» Бена Аффлека как раз из таких. По структуре это традиционный детектив, но именно детективная часть в нем наиболее слабая, а все, что касается описания жизни маленького городка, — наиболее сильное. Поэтому мы ее и взяли.

С другой стороны — «День ноль», «Привилегированное сословие», «История с оружием» (последние две картины, к сожалению, показать не удалось). Это фильмы, которые рассматривают настолько острые социальные проблемы, что крупные голливудские компании не рискуют ими заниматься.

Естественно, есть еще и всякого рода личные истории, которые голливудские компании опять-таки не будут поддерживать, потому что не видят в них универсальных тем.

А.Слапиня. А как же авангардисты? Среди первопроходцев независимого кино называют таких людей, как Майя Дерен, Кеннет Энгер, Йонас Мекас.

К.Разлогов. Надо разделять несколько типов кинопроизводства. Есть нормальное коммерческое американское кино голливудского типа. До конца 60-х годов оно являлось выражением американской культуры, поэтому главным жанром был вестерн, а вторым по значимости — социальная лента о проблемах Америки. Хотя уже существовал фильм ужасов, уже существовали какие-то более условные жанры. Но, с точки зрения экономики, это были нормальные коммерческие картины, рассчитанные на то, чтобы их посмотрело максимальное количество зрителей. Дальше произошло деление на мейнстрим и артхаус. Это относительно недавнее деление, начиная с 70-х годов. Малобюджетные картины стали определяться как артхаус, и их отличительной чертой было то, что они заведомо не могли рассчитывать на большой коммерческий успех. Артхаусом в Америке считается любая картина с бюджетом менее десяти миллионов долларов. Ясно, что для европейского, а тем более для нашего кино этот бюджет самый что ни на есть мейнстримный. Поэтому у нас граница, естественно, пролегает на другом уровне. Но в определении «артхаус» важно то, что это дешевая картина, которая заведомо не будет выпущена максимальным тиражом. Хотя отдельные дешевые фильмы максимальный тираж получали. Например, «Моя большая греческая свадьба». Ну и самая успешная картина всех времен и народов — «Ведьма из Блэр».

Мейнстримные ленты по коммерческим показателям делились на три группы: группа A — крупнобюджетное голливудское кино, группа B — такие же картины, но с меньшим бюджетом из-за отсутствия звезд и дорогих спецэффектов, и группа Z — совсем дешевые фильмы, которые, скорее, напоминают пародии. Все это — нормальное кинопроизводство.

Майя Дерен — это не нормальное кинопроизводство. Это так называемое подпольное авангардное кино, которое заведомо не рассчитано на то, чтобы быть выпущенным в кинотеатры. Оно имеет свои сети распространения (Кооператив кинематографистов), свои места показа (музеи, синематеки и киноархивы), и хотя в Европе такие картины иногда попадают на фестивали, они все равно находятся за пределами нормального кинопроцесса.

Есть вещи, лежащие на границе. Это, как правило, документалистика. Она может оказаться и тут, и там. Скажем, когда был кризис Голливуда в конце

50-х — начале 60-х годов, наши коллеги-критики весело писали, что теперь центр американского кино находится в Нью-Йорке. А в Нью-Йорке делались два типа картин: авангардистские про наркоманов и документальные. Вот их критики и посчитали прообразом будущего американского кино.

Естественно, будущее американского кино они не определили. Некоторые фильмы про наркоманов вошли в русло сексуальной революции и молодежного движения протеста и попали на экраны больших кинотеатров. Другие ушли в подполье.

Документальные фильмы этого периода отчасти вошли в инфраструктуру современного документального кино, которое сейчас находится за пределами коммерческого проката. В коммерческой сфере существуют отдельные документальные фильмы и отдельные мастера, имеющие соответствующую репутацию. Это и те люди, которых мы приглашали (например, Ди-Эй Пеннебейкер), и Майкл Мур, естественно. Но это отдельные имена. Документальные картины, за которые зрители готовы платить столько же, сколько за игровые, есть, их даже становится больше и больше, но они все равно являются каплей в море. А обычное документальное кинопроизводство существует, с одной стороны, на телевидении, а с другой стороны, где-то еще. Образцы последнего и представлены в документальном разделе нашего фестиваля. Это такие же фестивальные картины, как американское независимое игровое кино. Они, в основном, попадают на фестивали, иногда выпускаются на видео.

А вот Майя Дерен, Йонас Мекас, Джек Смит, Кен Джекобс — это люди, которые работают на музеи. Они вообще не рассчитывают на то, что кто-то будет платить за их фильмы. И Энди Уорхол тоже не рассчитывал. Хотя он на определенном этапе своего творчества, став культовой фигурой, отдавал свои картины на фестивали и даже некоторые из них (в частности, сделанные в соавторстве с Полом Моррисси) выпускал на экраны. Точно так же в свое время было модно выпускать на обычные экраны порнографию. Это то самое исключение, которое подтверждает правило.

А.Слапиня. Какую роль в американском кинопроцессе играет независимое кино?

К.Разлогов. Двоякую роль. С одной стороны, речь идет о кинематографическом воплощении проблематики американской культуры, о киноязыке, на котором американская культура говорит с миром. Тут можно провести аналогии с российским, китайским и любым другим кино. С другой стороны, это кузница кадров для работы в Голливуде, где американская культура не имеет или почти не имеет право на слово, где делается транснациональная продукция, рассчитанная на весь мир. Американские независимые кинематографисты пытаются проникнуть в Голливуд, и им это сделать в известной мере проще, чем людям, живущим в другой стране. Но опять-таки речь идет только о малобюджетных фильмах, поэтому из голливудских жанров берутся те, которые заведомо не требуют больших затрат. Например, романтическая комедия или комедия про половое созревание. Такие жанры не требуют спецэффектов, погонь на автомобилях, строительства декораций и т.п.

А.Слапиня. Получается, что жанровое американское независимое кино, которое было показано на фестивале, имеет прикладную функцию — как полигон для Голливуда.

К.Разлогов. И такую. Но оно имеет и художественную функцию. Это определенная критика того, что американцы делают в других, более утвержденных в культуре сферах кинопроизводства. Самое интересное направление последнего времени связано с бытовым правдоподобием и неодокументализмом в показе провинциальной американской жизни. До этой сферы руки крупных компаний, как правило, не доходят. Мы привезли и такие фильмы, и авангард.

Не будем забывать, что и в Голливуде делаются картины, которые выражают особенности американской культуры, но они, скорее, являются исключением. Люблю приводить в пример голливудскую «Малышку на миллион». Клинт Иствуд формально голливудский режиссер, но на самом деле он, ско-

рее, режиссер независимый, работающий на деньги Голливуда, такой вот «малыш на миллионы». У него такая репутация, что он может себе это позволить. Он может вывернуть руки студии Warner Brothers и сделать то, что считает нужным. Но заметим, что картины Иствуда идут у нас вторым экраном, а иногда вообще не выходят, хотя имеют огромный международный успех, получают призы на кинофестивалях, премии «Оскар» и т.д. «Малышка на миллион», собравшая у нас в прокате триста тысяч долларов, то есть в тридцать раз меньше, чем успешная голливудская картина, — тому самый яркий пример. Поэтому такого рода фильмы, безусловно, должны иметь место на нашем фестивале. И «Черная орхидея» Брайана Де Пальмы, которая была на открытии прошлого фестиваля, и «Прощай, детка, прощай» Бена Аффлека, открывавшая нынешний, и «Официантка» — все это промежуточное и очень интересное поле, на котором разыгрывается американское кино как искусство, американское кино как выражение американской культуры. Хотя потом из него, возможно, вырастает и что-то, имеющее транснациональную значимость.

А.Слапиня. Много ли сейчас экспериментов? Таких, как были у Энди Уорхола, или таких, как фильм Кена Джекобса «Razzle Dazzle: Потерянный мир», показанный на фестивале? Или все экспериментаторы ушли из кино в видеоарт?

К.Разлогов. Экспериментаторы больше работают с видеоартом, больше работают с музеями. Сейчас цифровая техника стала доступной и относительно недорогой, поэтому нет никаких препятствий, если ты хочешь сделать что-то эдакое. Эксперимент на 35 *мм* — большая редкость. И на High Definition тоже. Но тем не менее люди с именем, такие как Кен Джекобс, снявший свой Razzle Dazzle на пленке, иногда могут себе позволить такую роскошь. Но Кен Джекобс сделал себе имя давно, еще в 50-е годы. А вот художники, которые стали известны недавно (такие как Мэттью Барни, например), чаще связаны со сферой изобразительного искусства. Они участвуют в больших выставках современного изобразительного искусства и одновременно снимают полнометражные игровые фильмы, которые показывают в кинотеатрах и на фестивалях.

А.Слапиня. Где независимые находят деньги?

К.Разлогов. Кто где. Поскольку деньги нужны небольшие, найти их, как правило, не так сложно. Тем не менее все независимые картины делаются в расчете на то, что они все-таки выйдут к зрителю.

А.Слапиня. Кого вы считаете основными персонами независимых? И в истории, и в современности.

К.Разлогов. Про современников трудно сказать, потому что независимые тем и интересны, что они постоянно открываются. Я для себя открыл Мэри Стюарт Мастерсон, когда посмотрел картину «Привилегированное сословие». Естественно, Гас Ван Сент и целый ряд других режиссеров, чьи имена у всех так или иначе на слуху. Если смотреть в исторической перспективе, то самые большие независимые становились голливудскими мастерами.

А.Слапиня. Были ли картины, которые вы хотели показать, но американское посольство выступило против?

К.Разлогов. В этот раз они не разрешили показать только «Отредактировано» Брайана Де Пальмы. В прошлом году — авангардистскую картину Джека Смита «Пламенеющие создания». Их аргументы, в общем, можно понять. Они сказали, что им Конгресс не простит, если деньги американских налогоплательщиков будут тратиться на то, чтобы показывать порнографию или антиамериканское кино. Очень жалко, что мы не смогли показать «Отредактировано», потому что, на мой взгляд, эта лента ярко свидетельствует о том, что американская культура может пережить значительно больший уровень критики, чем наша. Если сравнить фильм с тем, что мы делаем по сходным проблемам, возникающим в Чечне, то станет ясно, что пока Америка более уверена в своей стабильности, нежели Россия. Но тем не менее на таком официальном мероприятии, как фестиваль в Москве, показ «Отредактировано» вызвал бы довольно жесткую отрицательную реакцию.

Открытие Америки

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА САМЫЛКИНА

AMERICAN FILM FESTIVAL in Moscow

Робин Хессман
Фото О.Волковой

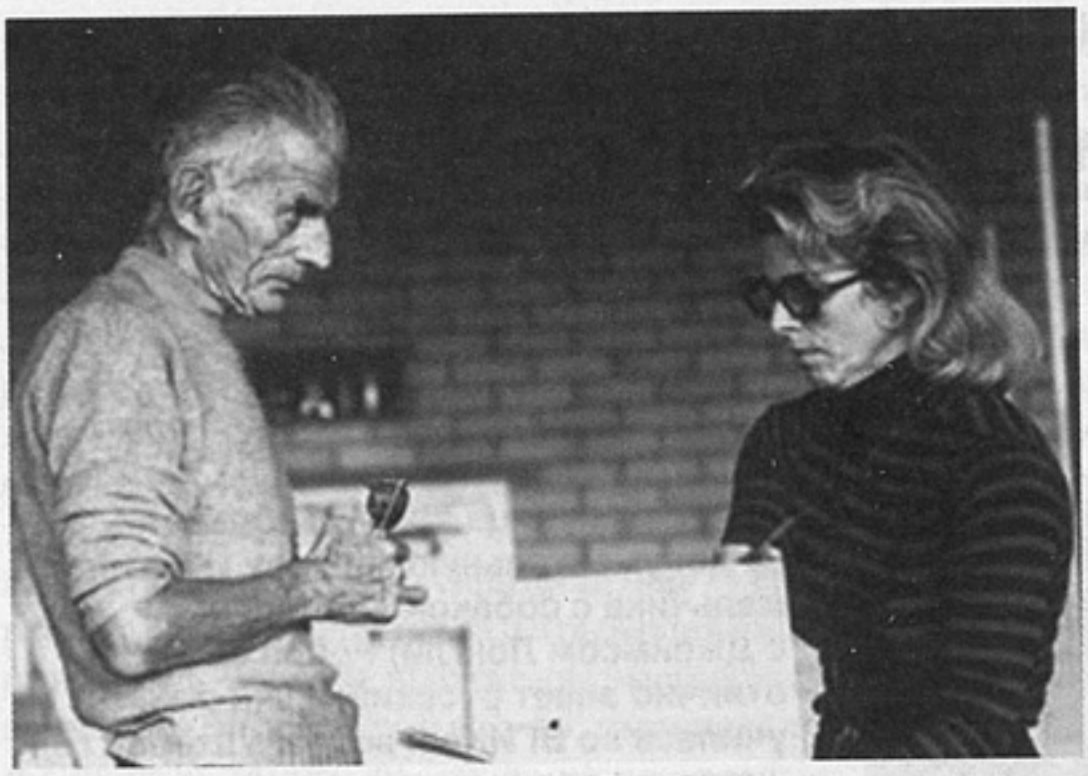
Обладательница премии «Оскар» за документальную картину «Портрет мальчика с собакой» (совместно с Джеймсом Лонгли) Робин Хессман отлично знает русский язык: она училась во ВГИКе и вот уже второй год курирует документальную программу Фестиваля американского кино в Москве.

Екатерина Самылкина. Вы снова, как и в прошлом году, привезли в Москву «живого классика» американского документального кино. Почему вы пригласили именно Ди-Эй Пеннебейкера?

Робин Хессман. Я очень люблю его фильмы. Удивительно, что в России никто не знает об этой легенде, о человеке, который снимал Боба Дилана, Джимми Хендрикса и — вместе со своей женой Крис Хегедус, тоже документалистом, — Сэмюэла Беккета, предвыборную кампанию Клинтона и т.п. Пеннебейкер — один из основоположников «прямого кино» — в США он знаменитость, и мне стоило немалых трудов «заполучить» его. Скорее всего, Пеннебейкер и Хегедус отказались бы от приглашения, они очень занятые люди, нужна была какая-то зацепка. И я нашла на их сайте упоминание о фильме «Открытие в Москве» — фильме, который нигде никогда не показывался. Оказалось, что Пеннебейкер приезжал в Советский Союз снимать американскую выставку в Сокольниках в 1959 году — это культурное событие очень интересно, согласитесь. На одном фестивале я подошла к ним (всегда важен личный разговор, на письмо по электронной почте люди могут и не ответить) и предложила поехать в Москву, где режиссер снял свой первый фильм и где он не был более сорока лет. Для меня было необыкновенным счастьем, когда Пеннебейкер и Хегедус дали свое согласие, не меньшим, чем счастье открыть их картины российскому зрителю.

Екатерина Самылкина. Современные документальные фильмы, показанные на фестивале, очень разные. Кажется, что их объединяет только то, что все они имели коммерческий успех на родине. Чем вы руководствовались при отборе?

Робин Хессман. С одной стороны, я старалась выбирать фильмы, показывающие людей, события, которые не получают отражение в голливудских картинах или телевизионных сериалах и потому неизвестны российскому зрителю, а с другой — хотела представить разные направления американской документалистики. Например, «Гельветика» Гари Хастуита — фильм о взаимоотношениях одного шрифта (и вообще графического дизайна) с визуальной культурой, визуальным обществом. Весьма захватывающее произведение о, казалось бы, абстрактных вещах. Или «Воин свалок»: Оливер Ходж снимал жизнь своего героя Майка Рейнолдса в течение нескольких лет.

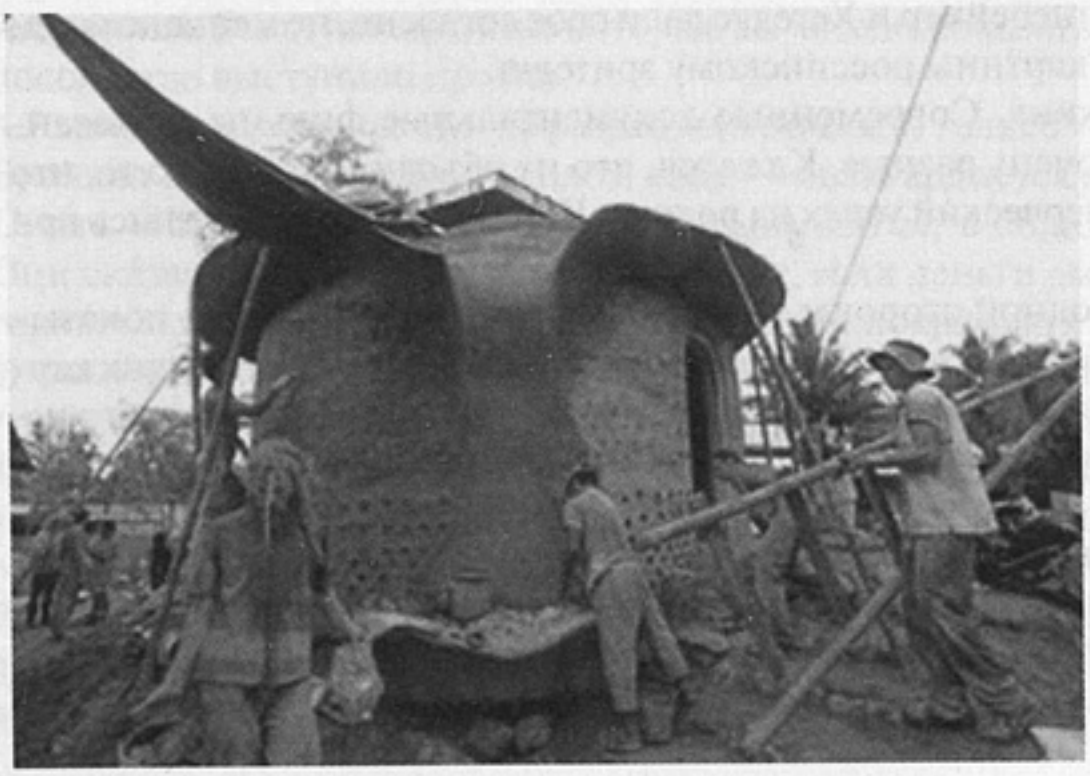


«Колыбельная», режиссеры Ди-Эй Пеннебейкер, Крис Хегедус

Этот архитектор строит по всему миру энергонезависимые дома из шин и пивных банок, добивается введения закона в США, который позволил бы ему создавать такие дома и на родине. Хотя в Америке его даже лишили лицензии архитектора. Или «Дьявол приехал верхом» Энни Сандберг и Рики Стерна, такой activist film, публицистическая картина, которая стремится донести до общества информацию, чтобы способствовать изменению политической ситуации в стране. Герой фильма «Дьявол приехал верхом» своими глазами увидел массовые убийства в суданской провинции Дарфур и рассказал об этом, стал объединять людей для организации помощи. Или очень личная картина «Березовая улица, 51» Дага Блока — жанр personal documentary, «личное документальное кино». Этот жанр распространен в Америке и совсем не развит в России. Мне кажется, уже поэтому лента интересна для российской аудитории. Знаете, одна зрительница была уверена, что режиссер пригласил актера на роль своего отца, настолько непривычно для нее было увидеть фильм, в основе которого — интимная семейная история, частная жизнь, о которой тонко и красиво рассказано. Продуманная драматургия, внятная режиссура — экранная реальность, не похожая на реалити-шоу или на то, что называется чернухой.

Екатерина Самылкина. Образы Америки, представленные в документальной программе, новы только для российских зрителей? Или американцы тоже узнавали из этих фильмов что-то, чего они сами про себя не знали?

Робин Хессман. Думаю, что и для американцев это новая информация. Я, например, не знала, что в Америке настолько сложно создать новый закон, хотя и понимала, что это непросто. Не задумывалась об этом до того, как увидела фильм «Воин свалок». «Гельветика» заставила меня заинтересоваться графическим дизайном, я начала обращать внимание на то, что о многом говорит не только содержание написанного, но и форма. «Воин свалок» и «Дьявол приехал верхом» позволили мне увидеть много нового: то, что происходит в Дарфуре, то, как люди строят дома, не разрушая природу. И, конечно, «Открытие в Москве»! Я столько читала об американской выставке в Сокольниках



«Воин свалок», режиссер Оливер Ходж

в 1959 году, но никогда бы не поверила, что смогу своими глазами увидеть, как это выглядело на самом деле. Все эти фильмы рассказывают о том, что происходит или происходило в мире. Это тем более интересно, что рассказано с талантом и умением выстроить историю. Ведь неигровое кино — искусство, «художественность» играет в нем важнейшую роль. Это грубейшая ошибка, когда понятия «неигровое» и «нехудожественное» используют как синонимы.

Екатерина Самылкина. Чем отличается американский прокат документальных фильмов от российского?

Робин Хессман. В США документальное кино почти так же доступно зрителям, как и игровое. Многие фильмы идут в кинотеатрах, их легко можно взять в видеопрокате, купить в магазине — а те, которые нельзя увидеть в кинотеатре, сейчас, слава богу, имеют возможность находить своих зрителей через Интернет. Существует масса людей, которые читают рецензии на фестивальное кино, есть блоги, в которых рекомендуются документальные фильмы. Общая положительная тенденция в США состоит в том, что в течение последнего десятилетия все больше и больше документальных картин выходит в кинотеатральный прокат. «Березовая улица», например, шла в течение девяти месяцев в шестидесяти городах США.

Сейчас самый популярный в Америке способ посмотреть кино на DVD называется Netflicks — ты заказываешь фильм по Интернету, и в течение двух дней (а часто уже на следующий день) он приходит тебе по почте. Посмотришь — возвращаешь обратно бесплатно (в присланном тебе вместе с диском специальном конверте) и получаешь следующий фильм из твоего списка. Сегодня в США чаще всего именно так смотрят DVD — у Netflicks очень много документальных картин. В России зрителю сложнее увидеть хорошее российское или зарубежное документальное кино. (Я не имею в виду то, что часто называют «документальными фильмами» на российском телевидении, ведь это обычно телепередачи или репортажи. Я говорю именно о кино.) Хотя заметно, что россияне по таким фильмам изголодались, мы даже устраивали дополнительный сеанс «Гельветики».

Екатерина Самылкина. Да, на «Гельветике» было столько зрителей, что мне даже на ступеньках места не досталось, пришлось сидеть в «минус первом» ряду — на полу.

Робин Хессман. В России и DVD с этими фильмами невозможно достать — только через Интернет, притом за большие деньги. Я бы очень хотела, чтобы эти картины появились в России хотя бы на дисках, но пока не вижу для этого никаких возможностей.

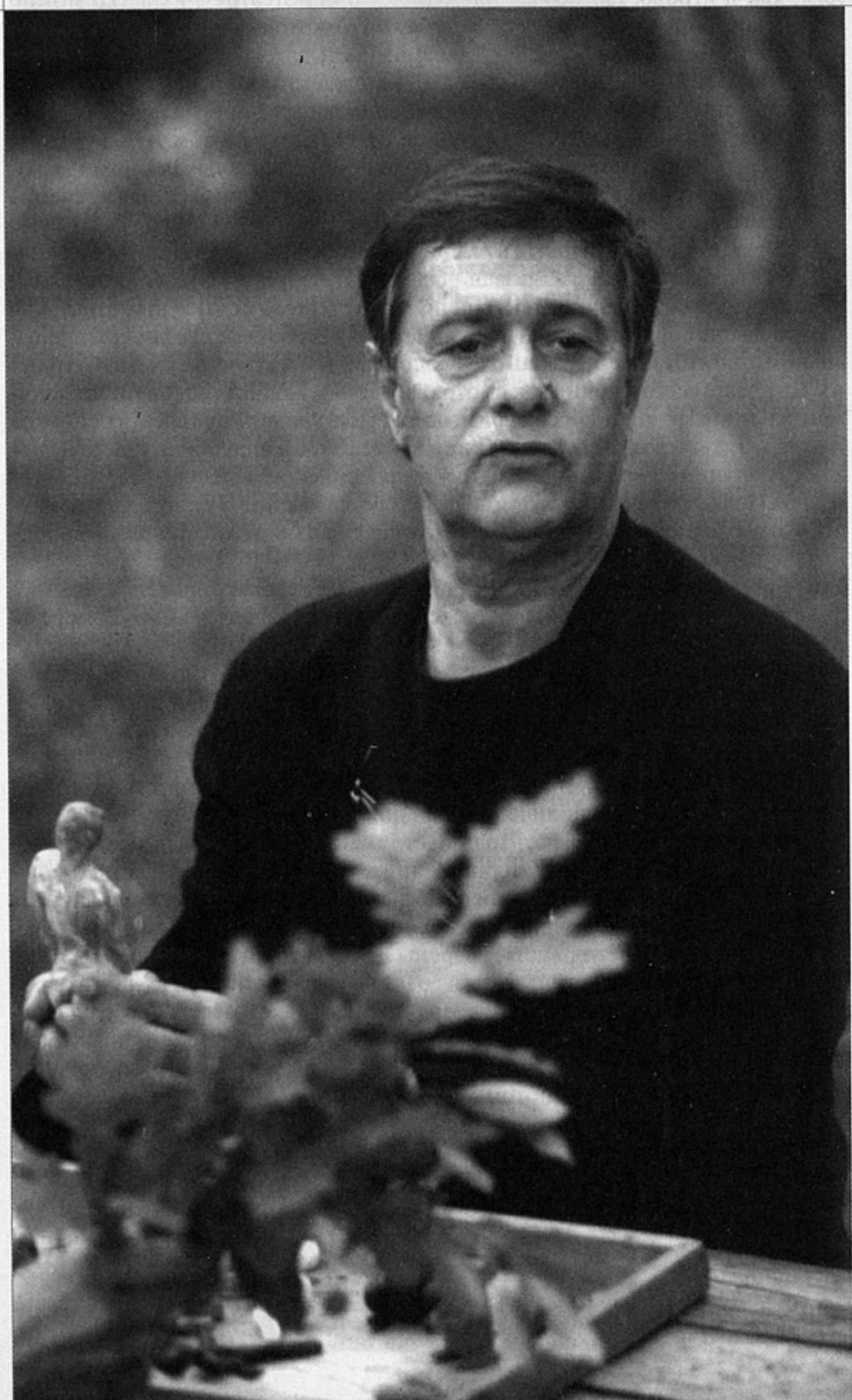
Екатерина Самылкина. Что вы можете сказать об аудитории фестиваля? Вам понравилось, как проходили дискуссии после показов?

Робин Хессман. Не ожидала, что придет так много народу, ведь особой рекламы не было, разве что в Интернете. Зрители задавали неожиданные вопросы. Например, после показа «Березовой улицы» один человек спросил режиссера: «Когда в конце фильма вы спросили своего отца, изменял ли он вашей матери и он ответил «нет», уверены ли вы, что он сказал правду?» Даг Блок, задумавшись, ответил: «Нет, я вовсе не уверен в этом, а разве это важно — для фильма — сказал ли он правду? Он дал такой ответ, который считал нужным, и это многое о нем рассказывает. Может быть, это правда, но я совершенно не исключаю, что нет». Даже если бы его отец сказал «да», Даг поставил бы это в фильм, потому что ему было важно рассказать историю честно.

Екатерина Самылкина. Не могу не спросить, чем вы сейчас занимаетесь как режиссер?

Робин Хессман. Я снимаю документальный фильм о людях моего поколения в России.

О П Ы Т



Роман Балаян

РОМАН БАЛАЯН:

«Есть о чем мечтать»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ОЛЕКСИЙ-НЕСТОР НАУМЕНКО

Олексий-Нестор Науменко. Роман Гургенович, где берет начало лиризм ваших фильмов?

Роман Балаян. До семи лет я был мечтательным мальчиком. Рос без отца. Он погиб в первый же год войны. В детстве меня окружали женщины, потому что все мужчины воевали. Так было не только в семье, но и во всем селе: я был первый ребенок, оставшийся сиротой. Поэтому меня все любили: кормили, ласкали. Та степень любви, которую я получил в детстве, ничего, кроме лирики, родить не может. В моих фильмах нет жестокости. Разве что в «Леди Макбет Мценского уезда». Но даже там у меня героиня все время мучается: и до, и после убийства.

О.Науменко. Какие воспоминания детства вам удалось воплотить в кино?

Р.Балаян. Помню, как в детстве мне казалось, что если я подойду к инвалиду и постою около него пять минут, то он встанет и пойдет. Фильм «Ночь светла», в общем-то, об этом. Хотя сюжет и иной. Кстати, когда-то я обнаружил в себе неординарные способности. Так за две минуты я могу снять у человека зубную боль, за три — шейный остеохондроз. Могу даже усыпить.

Смешной был случай с оператором Павлом Лебешевым. Мы работали как раз над фильмом «Леди Макбет Мценского уезда». Однажды он зашел ко мне в монтажную, говорит: «Остеохондроз схватил». Делаю ему массаж. Через три минуты он вскакивает со словами: «Сейчас пойду и скажу всем, что ты гениальный режиссер!» Через полчаса встречаю в коридоре Вадима Абдрашитова, и он мне говорит: «Павел всем кричит, что Балаян — гений. Правда, добавляет, что, мол, режиссер ты — г..., а вот экстрасенс — гениальный!»

А на экран я переношу чувства, а не поступки.

О.Науменко. Для вас атмосфера, эмоции, экранная энергетика важнее сюжета?

Р.Балаян. Вовсе нет. Я считаю, что самым гениальным режиссером был бы Маркес. В его романе «Сто лет одиночества» настоящая режиссура. Все очень образно. И метафорично.

Энергетика в большей мере присуща художникам, нежели режиссерам. Режиссер не так влияет на результат своей работы, как художник. От любого живописного полотна, иногда даже плохого, веет единой органикой, единым духом. Художник нанес краски на холст вместе со своей энергией, и она осталась в картине. А в кино — энергетика многих людей, не только режиссера.

О.Науменко. Вы относите себя к интуитивным режиссерам?

Р.Балаян. Режиссеров я разделяю на любителей и профессионалов. Для пояснения приведу аналогию. Кто такой бабник? Для него безразлично, какая женщина: он выбирает не по вкусу, а по количеству. И со всеми он справен. Любитель же выбирает по вкусу. Так вот я как режиссер отношусь к любите-

«Леди Макбет Мценского уезда»

лям. И это очень плохо, потому что такие «любители» нигде не нужны. Особенно на Западе. Там ведь нужно уметь делать то, что тебе заказал продюсер. Я не думаю, что смог бы снять кино про шахтеров или сталеваров, к примеру. Я просто не знаю, как это нормально сделать.

Говоря о профессионалах, вспоминаю Мартина Скорсезе. Когда-то мне безумно понравился его «Таксист». И я решил, что этого режиссера я буду смотреть всегда. Однажды на семинаре кинематографистов я опоздал на киносеанс. Зашел в зал. Посмотрел фильм. Хороший фильм, прокатный. Но потом такое поднялось! Все кричали, что это гениально, невероятно, бесподобно... А я встал и сказал: «Да что это вы так распелись? Обычное кино...» А мне в ответ: «Ты что, не любишь Скорсезе?» Я удивился: «Это Скорсезе?! Жаль». То был «Нью-Йорк, Нью-Йорк».

Через несколько лет Никита Михалков привез из Америки кассету с «Бешеным быком» и предложил мне посмотреть. Я говорю: «Знаешь, я остыл к Скорсезе». Никита: «Ну я тебя прошу». Потом я восхищенно спросил: «Как это у них бывает: то так снял, то этак?» А он в ответ: «Профессия, старик, профессия!» Совершенно иное воспитание режиссеров.

Не знаю, чему сейчас учат в наших институтах, но нас, к сожалению, учили не режиссуре, а гениальности. А учить надо ремеслу и профессии. Талант же от педагога не зависит — он только от Бога зависит.

О.Науменко. Как сложилась ваша судьба в театре, куда вы подались после школы?

Р.Балаян. В восьмом классе я вдруг решил, что буду актером. Причем киноактером. Во ВГИК я опоздал — приехал только в середине августа. Когда вернулся домой, то главный режиссер Степанакертского театра спросил: «Кого ты будешь играть, когда закончишь ВГИК? Арабов, цыган, кавказцев?.. В эпизодах?» В общем, он убедил меня, что незачем мне быть киноактером, а нужно идти в театр. И в театр к себе взял — во вспомогательный состав, статистом.

Пробыл я там полтора года. Мне страшно не понравилось — актеры играли, как на котурнах. Но со временем театр я полюбил больше, чем кино. В отличие от плохого фильма, любой плохой спектакль я могу выдержать. В театре я умею отделять плохую игру актеров от хорошего текста. Пьесы более совершенны по части литературы, чем сценарии. Да и сценическая площадка мне интереснее. Мне нравится, чтобы все, что ты хочешь, делалось на глазах и сразу. В театре каждый день можно что-то менять, а в кино снял — и всё, конец.

О.Науменко. Пробовали ставить спектакли?

Р.Балаян. Однажды в театре «Современник» мне предложили поставить пьесу Жана Ануя «Коломба». Хотел другую, но Гафт, на которого я рассчитывал, был занят на гастролях. И я легкомысленно согласился на «Коломбу». Пьеса хорошая, но «не моя». Со временем понял, что ничего хорошего не получится. Но мне «повезло»: за две недели до премьеры я заболел и убедил всех, что надолго. Галина Волчек поверила и поручила заканчивать спектакль помрежу. Для меня эта постановка была бы жутким провалом. Кинорежиссеру идти в театр и проваливаться нехорошо: плохое кино еще простят, а плохой спектакль поднимут на смех.

Моя утопическая мечта — свой театр, куда я приглашал бы актеров, как в кино. Этой мечте не суждено сбыться, но поговорить люблю. По крайней мере, есть о чем мечтать. Таким кинорежиссером, каким представлял себя в молодости, я не стал, поэтому думаю, что в театре добился бы большего. (*Смеется.*) Но в том случае, если б сам был хозяином этого заведения.

О.Науменко. Итак, вы пошли учиться на кинорежиссера...

Р.Балаян. Поступил в Ереванский театральный институт, но заранее знал, что переведусь во ВГИК. У меня был блат: первый секретарь Союза кинематографистов Армении Степан Агабекович Кеворков пробовал меня на главную роль в фильме «Дорога». Худсовет мою кандидатуру не утвердил, но Кеворков сохранил хорошее отношение ко мне. И когда услышал, что я хочу стать режиссером, сказал: «Хорошо, будем тебя толкать. Сперва поступи в Ереванский, а потом переведем».Так сложилось, что Тимофей Левчук снимал фильм в горах Армении. Нужны были дублеры, и взяли меня. Тогда же я узнал, что Левчук в Киевском институте ведет третий курс. А я как раз закончил второй в Ереване. Я пошел к Кеворкову и сказал, что хотел бы перевестись в Киев, потому что в Москве тогда третьего курса игрового кино не было, а я не хотел терять год. Кеворков говорит: «Как же! Левчук — мой фронтовой товарищ! Он тоже первый секретарь — Союза кинематографистов Украины...» Так я попал в Киев к Левчуку.

О.Науменко. Вы были прилежным студентом?

Р.Балаян. Не знаю. Я не очень любил фильмы своего учителя и всячески уклонялся от просмотров. Долгое время мне это удавалось. Но однажды я оказался прямо возле проекционной и, разумеется, не мог отвертеться. Рядом с проекционной находился фотоцех. Увидев там оператора Андрея Владими-

«Каштанка»

«Бирюк»

рова, я заскочил к нему и попросил: «Сейчас начнется фильм, так ты зайди в зал и скажи, что Балаяна директор вызывает». Да, начался фильм, Андрей зашел и сказал: «Кто тут Балаян? Директор студии зовет...» Я говорю Левчуку: «Тимофей Васильевич, ради бога, извините. Не знаю, для чего он меня зовет, но надо идти». А Левчук в ответ: «Иди-иди! Тем более что он в Югославии». С юмором у Тимофея Васильевича все было отлично.

О.Науменко. Несладко вам приходилось в институте?

Р.Балаян. Три года я не мог снять диплом — денег не давали. А когда наконец снял «Вора», то его все охаяли. Я, конечно, переживал. Единственным, кто меня поддержал, был Параджанов. В коридоре он кричал мне: «Ты должен сократить работу на шестьдесят метров!» То есть на две минуты! Убрать то, убрать это — и «будет конфетка!» Я согласился и на следующий день сел сокращать. Поначалу фильм длился двадцать две минуты. Параджанов посмотрел новый монтаж и воскликнул: «Вот видишь! Гениально! Надо слушаться. А то, понимаешь, с гор спустился и не знает, что надо делать. Вот что значит шестьдесят метров!» Я ему в ответ: «Я ведь сократил на шестнадцать минут». А он: «Как?! Картина длится всего шесть минут? То-то, я думаю, здесь что-то не так!» Это был мой первый шаг к сопротивлению магии великого режиссера.

Я не видел «Вора» с 1969 года и совершенно не хочу смотреть его сейчас. Это подражание не только Параджанову, но и «Каменному кресту»... Так же, как и первый полнометражный фильм «Эффект Ромашкина», который вообще был ужасен. Среди моих недругов есть один известный режиссер, который при упоминании моего имени восклицает: «У него же лучшая картина — «Эффект Ромашкина»!» В этом фильме есть несколько хороших эпизодов, которые я вырезал и смонтировал в две коробки, минут на двадцать. Я любил показывать эти эпизоды своим друзьям. Когда они кричали «ура!» — я говорил: «Ну, это что... если бы вы видели весь фильм!» (*Смеется.*) На самом деле, все остальное было очень плохо.

О.Науменко. В следующем фильме «Каштанка» вы обратились к классическому сюжету в попытке реабилитации?

Р.Балаян. Я вынужден был обратиться к классике из осторожности. Ведь тогда посадили Параджанова, и, чтобы не снять что-нибудь авангардное и при этом не выявить полного неумения, я выбрал «Каштанку». Я даже не мог себе представить, сколько хлопот доставят мне эти животные! В фильме нет ни одного кадра, где Табаков и животные вместе. Дело в том, что Олег Павлович приезжал на съемку всего на два-три часа, а животное не хотело стоять рядом.

В фильме есть пирамида из животных, которую нам пришлось скреплять проволокой. Есть кадр, где белый кот попыхивает сигарой. Перед съемкой я говорю моему другу и замечательному оператору Итыгилову: «Мне так хочется, чтобы кот курил! А дрессировщик утверждает, что не получится». Саша отвечает: «Знаешь, у меня есть классная проволока. Мы выкрасим ее в белый цвет, зажмем голову этого кота...» В общем, кот трепыхался всеми частями тела, но морда с сигарой была на месте — крупно перед объективом. Какой-то критик тогда написал: «Балаяну удалось так поработать с котом, что тот курил трубку не хуже любого артиста!» Правда, другие критики писали, что фильм такой же холодный, как нос собаки. После «Каштанки» я сказал себе, что никогда в жизни ни одно животное не возьму к себе в фильм. И в следующей картине «Бирюк» одну из главных ролей исполнила... ворона. В первоначальном сценарии ее, разумеется, не было.

О.Науменко. Что вы приобретаете, работая на съемочной площадке?

Р.Балаян. Ничего. Только теряю. Даже в весе.

О.Науменко. Поэтому в последнее время вы так редко снимаете?

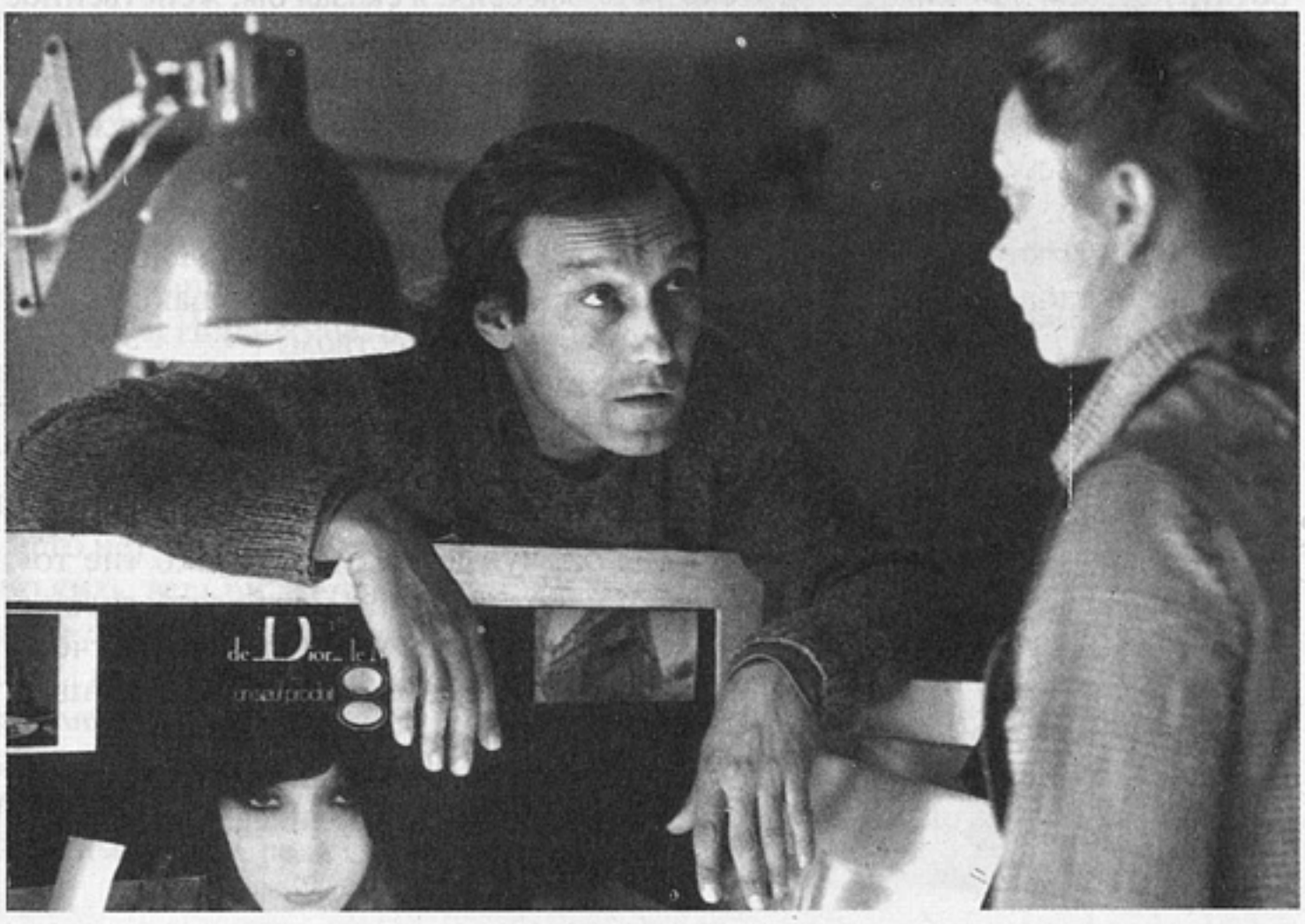
Р.Балаян. Дело в том, что на съемочной площадке я теряю семьдесят процентов того, что задумал. Влияние погоды, зависимость от техники, от людей, не находящихся со мной на одной волне, — в работе кинорежиссера есть масса вещей, которые мне чужды.

Я не смотрю свои фильмы, потому что вижу только то, что должен был сделать, но почему-то не сумел. Нет ни одного моего фильма, который я выдержал бы до конца. У меня есть привычка во время премьерного показа гулять по коридору. И это самое ужасное, потому что те, кому фильм не нравится, выходя из зала, видят рожу его автора, то есть мою.

О.Науменко. Интересно, что бы вы делали с бóльшим удовольствием?

Р.Балаян. Я мог бы стать гениальным бандитом или гениальным следователем. Но ни того, ни другого, слава богу, не получилось. (*Смеется.*) У меня нет другой профессии, а жить как-то надо. Могу назвать только четыре фильма из своих одиннадцати, которые я снимал с удовольствием, играючи: «Бирюк», «Полеты во сне и наяву», «Поцелуй» и «Храни меня, мой талисман». За все, что там есть, и за недостатки тоже, я отвечаю.

Режиссер должен быть терпеливым. Терпение приходит с уверенностью в собственных силах. Правда, часто это связано с нетерпением других — жены, детей, окружающих. Однажды я решил, что кино — не мое дело, и занялся семьей. А всегда прежде для меня даже мама была на втором месте. Вот



«Полеты во сне и наяву»

«Храни меня, мой талисман»

у Андрея Тарковского это чувство было до конца жизни. У Алексея Германа всегда так будет. Для художника это хорошо. Я же рано с этим расстался.

О.Науменко. Человеку, занимающемуся творчеством, всегда везет: когда он счастлив, то просто счастлив; когда несчастен — снимает хорошее кино...

Р.Балаян. В молодости я был очень тщеславен и честолюбив. Но в 1979 году вдруг понял, что не стану таким, каким хотел бы быть. Мне стало жутко тоскливо, и я потерял интерес к кинематографу. После «Бирюка» я долго не снимал. Все, что я приносил, не проходило, зато мне предлагали всякую фигню про советскую власть. А мне надо всё и сразу.

О.Науменко. А как вы представляли свое будущее, когда решили стать режиссером?

Р.Балаян. Никак. Я поступал учиться, не имея на то никаких оснований. Вообще, скажу вам, режиссура — профессия для тех, кто ничего не умеет и работать не любит. Режиссура — женская профессия, я сказал бы, женственное отношение к жизни. Лучше всех это доказали Кира Муратова и покойная Лариса Шепитько — замечательные режиссеры и жуткие диктаторы. Дело в том, что только женщина способна перешагнуть через то, через что мужчина не позволит себе перешагнуть. В моральном и нравственном смысле. Если б я был таким, как они, то стал бы колоссальным режиссером. Но я этого не умею. На съемках я все ошибки прощаю: осветитель лампу не туда повернул, актер не то слово сказал — все прощаю. И в фильмах я всех прощаю...

О.Науменко. Актеры не пользуются этим вашим качеством?

Р.Балаян. Я нахожу способы справиться с ними. Например, в «Полетах во сне и наяву» на роль Ларисы мне посоветовали взять Людмилу Гурченко. Прочитав сценарий, она пришла и начала играть, как только она это умеет: классно, с прибамбасами, в своей любимой манере. А я смотрю и понимаю, что пропал: это настолько классно и настолько... чуждо мне, настолько «не то», и я не знаю, что делать. А человек она хороший, и, чтобы не обидеть, говорю: «Знаете, Люся, вы так хорошо это сделали! Я даже не предполагал. Но, честно говоря, я хотел не совсем так. Вот если бы я снимал кино во Франции, то взял бы Анук Эме...» Она говорит: «Всё, поняла! Сидим-молчим».

Если я вижу, что человек талантливее меня, то стараюсь доказать, что я умнее. Если же умнее он, то стараюсь доказать, что я талантливее. Иначе ничего не выйдет.

К сожалению, талант любого режиссера с возрастом затухает, потому что появляются другие жизненные интересы. Кроме того, у таланта есть свой соперник, в чем-то даже недруг — удача, которая бежит по параллельной дорожке. Только иногда удача и талант соприкасаются, благодаря каким-то обстоятельствам. И так не только в искусстве, но и в жизни. Например, Никита Михалков отличается тем, что впереди него всегда бежит фортуна. Он успешный человек, поэтому многие его не любят. Я имею в виду коллег. Но он умеет обаять кого угодно: зритель его любит, бабы от него в восторге, Ельцин от него балдел, Путин его обожает...

«Филер»

О.Науменко. Именно Михалков, если не ошибаюсь, должен был играть главную роль в «Полетах во сне и наяву»...

Р.Балаян. Да. Уже все было договорено, но тут я увидел Олега Янковского в фильме «Мы, ниже подписавшиеся» и решил, что это как раз и есть мой герой. Недосказанность и сдержанность в игре Янковского — именно то, что мне нужно.

Через Олега я выразил три-четыре своих фильма, которые были, по сути, об одном и том же. Остальных же актеров я выбирал по дружбе: Янковский привел Абдулова, Абдулов — Збруева, тот — репку, репка — дедку, а дедка — бабку и так далее. Кстати, у Янковского единственное «фирменное лицо» советского кинематографа. Такие крупные планы, которые может создать этот артист, умеют немногие. Если б у меня было такое лицо, как у Янковского, Макса фон Сюдова или Джереми Айронса, разве я пошел бы в режиссуру — я бы в артисты пошел!

«Ночь светла»

О.Науменко. Вы работали с разными сценаристами. Но только с Рустамом Ибрагимбековым не однажды. Почему?

Р.Балаян. Рустам — самый благородный человек во всем постсоветском кинопространстве. У него нет хамства «новых богатеньких», ведь он всегда был богат, имел свободу передвижения, всегда всех угощал. И сейчас он не изменился ни на йоту. Знаете, есть люди, приятные во всех отношениях. К таким и относится Ибрагимбеков. Среди сценарис-

тов он самый близкий мне человек. С ним мы работали над четырьмя сценариями: «Талисман», «Филер», «Ночь светла» и «Избранник».

О.Науменко. Ваш фильм «Избранник», над которым вы сейчас работаете, — это продолжение «Полетов»? Ведь действие происходит в начале 1980-х, герой, по сути, тот же, актер — Олег Янковский, да и тема та же — поиск себя...

Р.Балаян. Я специально обозначил время — 1981 год, потому что именно тогда начал снимать «Полеты во сне и наяву». Герои, действительно, похожи, но судьбы у них разные. В «Полетах» — человек, не принимающий общественные устои. Поэтому он кажется чужим, лишним человеком, который не может реализоваться. А в «Избраннике» — нормальный человек, пишущий то, что думает. Просто кто-то считает это антисоветчиной.

О.Науменко. Герои новой картины летают, причем в прямом смысле слова...

Р.Балаян. Это вселенская тяга к свободе, которая метафорически преобразуется в понятие «летать». Там реальны давление и цензура — тот дамоклов меч, который висел над каждым из нас, а все остальное — это «фэнтези». Зритель может подумать, что героя посадили за его писанину, но на самом деле за то, что летает... Фильм-фэнтези, но не сказка.

О.Науменко. Вам не кажется, что полеты «наяву» являются компромиссом по отношению к полетам «во сне»?

Р.Балаян. Если зритель не увидит, как человек летает реально, то говорить об этом неинтересно. Даже в «Полетах» мы с оператором Виленом Калютой снимали какую-то сцену с вертолета, но потом выбросили, потому что это не имело смысла. А в «Избраннике» меня больше всего беспокоит как раз техническая сторона полетов. Мы снимаем их не с каскадерами, а с актерами, и я очень волнуюсь, как это выйдет. Янковский, например, боялся, что будут смеяться. А я как раз и хочу, чтоб над ним смеялись, когда он взлетит. Герой «Избранника» воплощает какие-то грани характера героя «Полетов». Но нельзя сказать, что я специально так придумал. Просто в 1990 году в Париже мне попалась замечательная повесть Дмитрия Савицкого «Вальс для К.», которую я сразу предложил продюсеру. Но, оказалось, не ко времени. Тогда я работал в Париже над другим фильмом, советско-французским. Хорошо, что он не был окончен — мне опять повезло...

О.Науменко. Чем для вас является Париж? Почему туда стремятся герои вашего нового фильма?

Р.Балаян. В Париж стремились все художники, считая его городом свободы.

О.Науменко. Вы сами хотели бы жить в Париже?

Р.Балаян. Нет. Когда я был невыездным, то много думал: как же там, за границей? Но когда начал ездить, интерес пропал. Я часто бывал во Франции: в 1990-м сам там работал, потом мой сын туда уехал, а я ездил к нему. Мне, например, интересно поехать в Прагу не потому, что это, может быть, самый красивый город Европы, а потому, что там живет товарищ моей юности. Много было приглашений в Америку, но я так ни разу и не побывал там: не могу себе представить, как выдержу двенадцать часов полета. По той же причине недавно отказался лететь в Китай: картину послал, а сам не поехал.

О.Науменко. А Отару Иоселиани в Париже неплохо живется.

Р.Балаян. Во-первых, Иоселиани уже тогда, когда уезжал, великолепно владел французским. Во-вторых, его пригласил Рене Клер, который обожал его искусство. Поэтому Отару в Париже были созданы все условия. Он там приспособился — в лучшем смысле этого слова, — снимает, что хочет. А вот Андрей Кончаловский в Америке не мог снимать то, что хотел...

О.Науменко. Почему вместо Чулпан Хаматовой вы пригласили на роль молодой героини «Избранника» Оксану Акиньшину?

Р.Балаян. Чулпан немного старше, чем надо бы. Акиньшина — непрофессиональная актриса. На «Мосфильме» меня подвела к ней агент по актерам, я увидел ее лицо, услышал, как она разговаривает, и сказал: «Беру!» Без проб. И не жалею. Она органична в своей роли, причем не за счет профессии. Кста-

ти, я не видел ни одного фильма с ее участием. На роль героя я пригласил Андрея Кузичева, замечательного артиста.

О.Науменко. Что обозначает скульптура клоуна, перед которой кается героиня фильма?

Р.Балаян. Это работа Ольги Рапай, когда-то подаренная мне: то ли Арлекин, то ли Пьеро. Я решил использовать ее в фильме. Для главной героини — это Коленька, которого играет Янковский. Прежде чем уйти к другому мужчине, она кается перед этой скульптурой: любит обоих и не может себя разделить.

О.Науменко. Действие фильма происходит в Киеве?

Р.Балаян. Да, конечно. Киевский КГБ, как известно, был самым страшным.

О.Науменко. В комнате молодого героя висят фотографии Владимира Высоцкого. Кто он для вас?

Р.Балаян. Надо признаться, что раньше я больше интересовался Окуджавой. И не понимал тех, кто слушал Высоцкого. А слушала его, между прочим, вся страна. Интеллигенция в том числе. Я же почему-то только после смерти Высоцкого понял, насколько это здорово! Дело в том, что у Окуджавы нет протестного начала. А в жизни и творчестве Высоцкого именно протест играет ключевую роль. Его я и сделал кумиром молодого героя. Кстати, Высоцкий, на мой взгляд, был внутренне абсолютно свободен.

О.Науменко. Ваш новый фильм — о внутренней свободе?

Р.Балаян. Да. Мечтать о ней надо, но, к сожалению, мало кто знает, что это такое.

О.Науменко. Вы считаете себя свободным человеком?

Р.Балаян. В какой-то мере. Хотя бы потому, что не участвовал в политической жизни — ни в советское время, ни сегодня. Не был членом партии: удалось улизнуть. Ни одного фильма не снял о советской власти. Все мои картины актуальны и сегодня. Мог сделать хуже или лучше, но конъюнктурой никогда не занимался. Никогда не ущемлял чужой свободы. То есть удалось прожить минимально свободным, насколько это было возможно. Считаю себя везунчиком. В последнее время я стал обращаться к общечеловеческим ценностям. Например, «Ночь светла» — о том, что считаю самым важным в человеке, — о чувстве сострадания.

О.Науменко. Поэтому ваши фильмы называют исповедальными?

Р.Балаян. Это, скорее, относится к моим прежним картинам — к «Бирюку», «Полетам», «Поцелую», «Талисману»... Так сложилось, что после перестройки вслух оказалось не о чем говорить. Нас воспитывали как протестных художников — то, что мы делали, было направлено против кого-то, против чего-то, но когда пришла гласность, этот протестный азарт пропал. Я не могу назвать ни одного шедевра в нашем кино после перестройки. Хорошие фильмы есть, но шедевров нет. А в советское время их было много.

О.Науменко. Если вы не смотрите собственные фильмы, то, может быть, смотрите чужие?

Р.Балаян. Лучшими фильмами всех времен считаю «Ноль за поведение» Жана Виго и «Землю» Довженко. Могу также смотреть Кустурицу — он великолепен. Гринуэй познавателен, но второй раз смотреть его фильм не стану. Очень интересен Сокуров, на нем хорошо учиться, но второй раз тоже не посмотрю. Золотой же серединой считаю «Крестного отца» Копполы с Марлоном Брандо: фильм снят и для «дураков», и для «академиков».

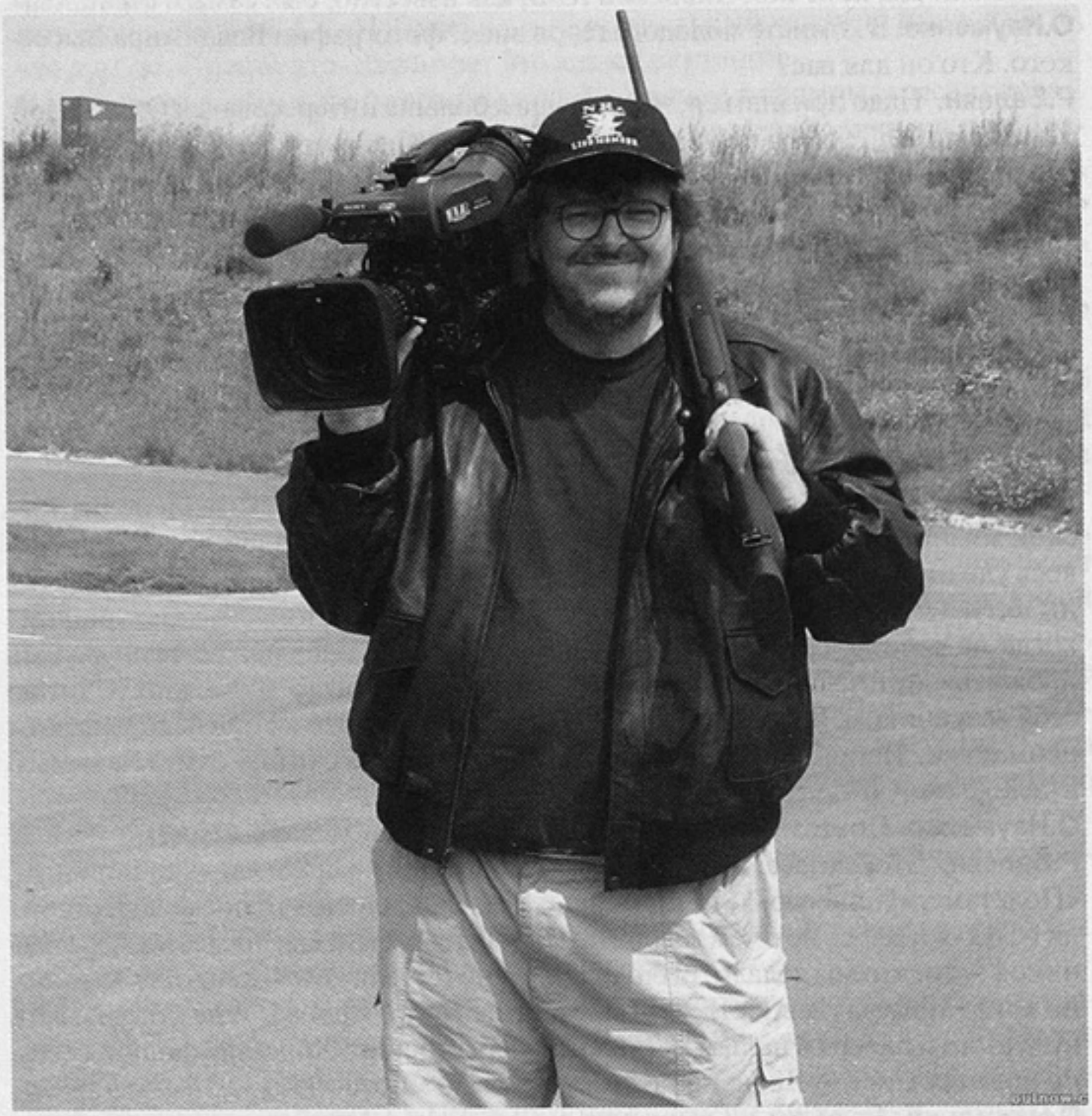
О.Науменко. Куда, на ваш взгляд, движется современное кино?

Р.Балаян. К простоте. Но не к простодушию. Особенно это касается сюжетного кинематографа. Однажды я увидел по телевизору какой-то иранский фильм: мальчик, девочка... посменно учатся в школе... в конце — золотая рыбка. Снято элементарно. Но я был совершенно потрясен. Вот куда движется кино! Я уж не говорю об иных китайских авторах, которые умеют работать и эмоционально, и просто, в отличие от того же Гринуэя. И при этом не менее интересно. К чему я тоже стремлюсь, но никак не получается.

МАЙКЛ МУР:

«Предлагаю создать Антимуровский фестиваль»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ СОФИ БЕНАМОН



Майкл Мур

Софи Бенамон. После фильма о торговле оружием и о правительстве Буша вы нападаете на американскую систему здравоохранения. Рыцарь Мур снова бросился в бой?

Майкл Мур. Все началось с письма, полученного восемь лет назад, когда по телевидению демонстрировался документальный сериал «Ужасная правда» (The Awful Truth). Человек писал, что страховая компания отказывается покрыть расходы на жизненно необходимую операцию. Я возмутился. Как и многие, я считал, что оплата частной страховки достаточна на покрытие расходов по болезни. Вместе с моей съемочной группой мы вмешались, страховщик отступил, и человек был спасен. С тех пор этот сюжет постоянно будоражил меня. Через свой сайт в Интернете я спросил людей, сталкивались ли они с недобросовестностью страховых компаний. Мы получили тысячи сообщений. Опыт моих корреспондентов привел меня в исступление. Все было куда хуже, чем я думал.

Софи Бенамон. Трудно поверить, что в Америке умирают из-за отсутствия врачебной помощи. Вы не преувеличиваете?

Майкл Мур. Нисколько. Самое же ужасное, что мои сограждане, в отличие от вас, не приходят от этого в ужас. Большинство американцев знают о проблеме, о плачевной ситуации в здравоохранении. Газеты пишут об этом. А вот о том, как обстоит дело за границей, они умалчивают. Американцы не знают, что там можно получить медицинскую помощь, не потратив огромную сумму денег. Мой фильм скажет им об этом, надеюсь, они зашевелятся. Наша система способна меняться лишь при условии, если граждане берут дело в свои руки.

Софи Бенамон. А почему бы вам не познакомить страховые компании с этой ситуацией? Почему вы не даете слово им в своем фильме?

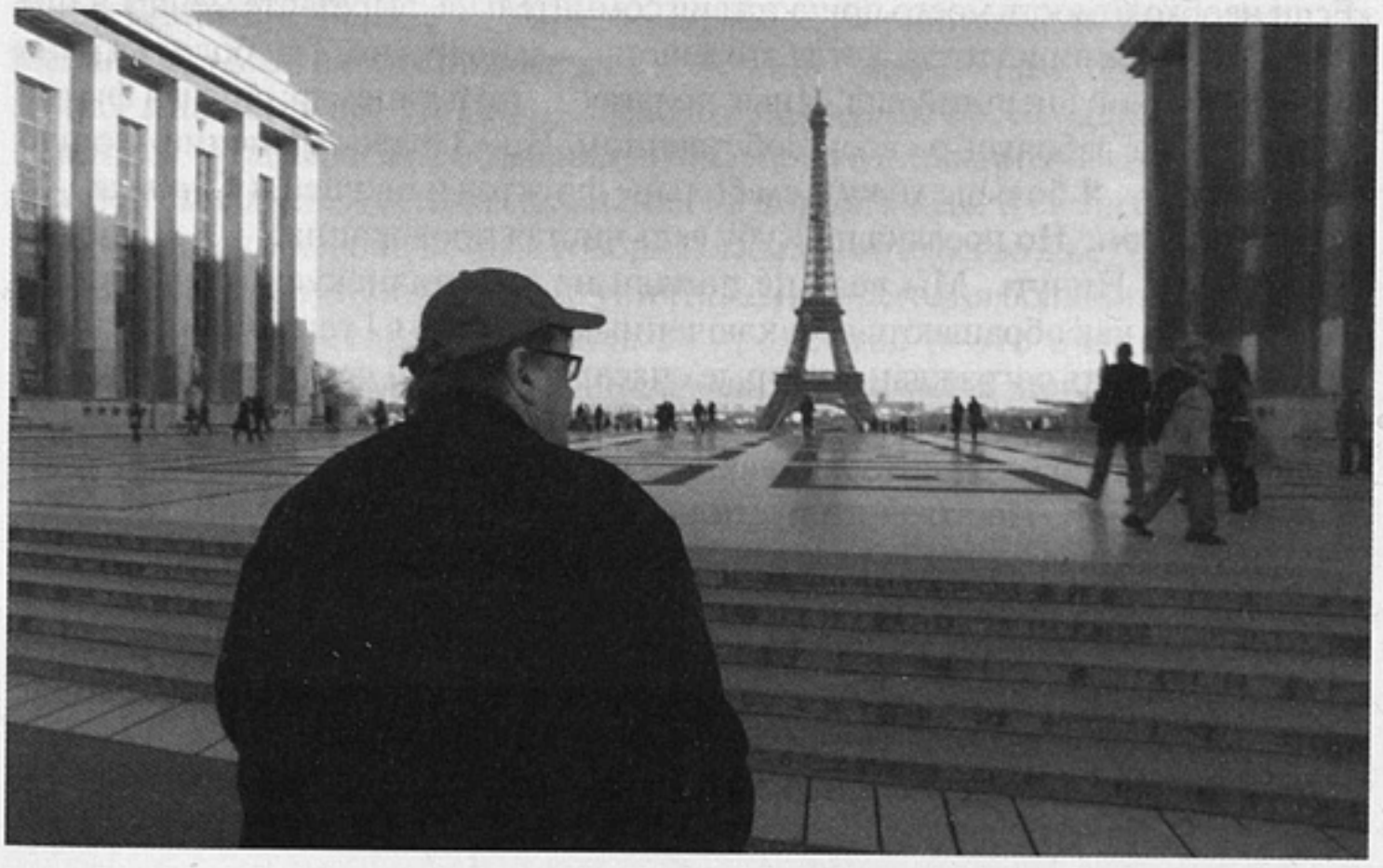
Майкл Мур. Это решение я принял сознательно. Мне надоело драться с хозяевами. Я боролся с хозяевами General Motors, потом с хозяевами Nike, потом с президентом Бушем. Лобби душат нашу страну. Я не намерен давать слово страховщикам или фармацевтическим промышленникам, чтобы они мне сказали, что мои примеры — мелочь. Им важнее свои барыши, чем здоровье людей.

Софи Бенамон. Вам не кажется, что нарисованная вами картина положения дел за рубежом, в частности во Франции, имеет карикатурный характер? У нас все не так уж хорошо, как вы себе представляете!

Майкл Мур. Вы правы, я рассматривал лишь положительные стороны. Мне известно, что не все ладно и у вас, но я не призван осуждать ситуацию во Франции. Это ваша задача! Вряд ли француз согласится сменить свою страховку на американскую. К тому же плоха не система, дело в недостаточном финансировании. Я слышал разговоры французских политиков по поводу приватизации социального обеспечения. Поостереглись бы! Увидев мой фильм, вы поймете, чем это чревато.

Софи Бенамон. Вы называете себя журналистом, но у вас нет предложений по затронутой проблеме. Что вы ответите тем, кто скажет, что вы ими манипулируете?

Майкл Мур. Я ничего не выдумываю. Француженка, которая получает помощь после родов, существует на самом деле. Цифры МОЗ говорят сами за себя. Самый бедный англичанин имеет страховку на больший срок, чем самый богатый американец. Новорожденный малыш в Торонто имеет больше шансов прожить год, чем житель Детройта. У тридцати миллионов американцев нет гарантированной медицинской страховки, среди них — девять миллионов детей. Я хочу привлечь внимание к этим фактам. На своем сайте в Интернете я называю мои источники информации. Меня никто не уличит во лжи. После фильма «Фаренгейт 9/11» я пообещал выплатить десять тысяч долларов тому, кто найдет в фильме ошибку, искажение фактов. Никто не потребовал эти деньги.



«Здравоохранение»

«Боулинг для Колумбины»

Софи Бенамон. Не кажется ли вам, что эта идиллическая картина положения дел во Франции может заставить зрителя усомниться в достоверности всего вашего рассказа?

Майкл Мур. Мне понятно, когда задают такой вопрос. Люди говорят, что если я показываю в несколько карикатурном виде французов, англичан и канадцев, что же мешает мне поступить точно так же с американцами? И они не правы! Когда я говорю о трагедии, случившейся с моими соотечественниками, я прибегаю к серьезному тону. Это констатация бедствия, сигнал катастрофы. Это не смешно. Погибли люди. В этой части фильма я отсутствую. Другая часть, где я фигурирую сам, призвана вызвать смех. Я пытаюсь объяснить, как мы дошли до всего этого, и показываю, что происходит в других странах. Там я вмешиваюсь в экранное повествование. Я демонстрирую американцев на встрече с англичанами, канадцами, французами, чтобы сказать соотечественникам: «Вы видите, что можно поступать иначе». Можете мне не верить, но американцам невмоготу слышать хорошее о французах.

Софи Бенамон. В качестве действующего лица в своих фильмах вы создали новый стиль. Не слишком ли вы злоупотребляете этим?

Майкл Мур. Многие насмехались над моими фильмами, утверждая, что я выступаю в качестве комедийного персонажа. Но это не мое призвание. Я ненавижу себя на экране. Я не актер. В монтажной я написал на стене: «Если необходимость моего присутствия сомнительна, вырезайте меня!» Я появляюсь в кадре лишь тогда, когда это действительно нужно. Тем более что мне не нравится мой внешний вид. Иные полагают, что я лицемер: снимая фильм о здоровье, не забочусь о своем собственном. Но «Здравоохранение» пошло мне на пользу. Я больше хожу и ем больше фруктов и овощей. (*Смеется.*)

Софи Бенамон. Но поездка на Кубу ведь чистая провокация.

Майкл Мур. Ничуть. Мы ведь не попали на американскую базу. Я видел фильм о том, как обращаются с заключенными на базе в Гуантанамо. Я просто хотел призвать сограждан, которые спасали людей 11 сентября, относиться гуманно к террористам «Аль-Каиды». Поэтому я повез группу этих спасателей на военную базу, которая, как вам известно, находится на американской территории. Нас туда не пустили. И нам пришлось поехать на Кубу. Там я получил возможность увидеть, как работает кубинская система здравоохранения. Приехавшие со мной больные получили хорошую медицинскую помощь. И всё. В этом нет никакой пропаганды. Нет поддержки режима Кастро. Я не выступаю с призывом: «Поезжайте жить на Кубу». Я говорю: «Смотрите, как у них организована медицинская помощь».

Софи Бенамон. Вы все-таки нарушили эмбарго. Это преступление?

Майкл Мур. Когда мы поехали на Кубу, никто нас не задерживал. Лишь за десять дней до фестиваля в Канне — по чистой случайности — агенты ФБР напомнили нам, что эмбарго с Кубой все еще действует и ездить туда могут только журналисты. Начато расследование... Если мое преступление заключается в том, что через свой фильм я стремлюсь объясниться с людьми, значит, я не являюсь свободным гражданином свободной страны. В этой стране не все ладно[1].

Софи Бенамон. Вы рискуете, или это просто реклама?

Майкл Мур. Нет, я легко обхожусь без рекламы. Но от администрации Буша я могу ждать чего угодно. Когда в мае началась эта история, мои адвокаты первым долгом спрятали копию за пределами США. Мы боялись, что конфискуют негатив и мы не сможем показать картину в Канне. Ну разве от этого нельзя сойти с ума? Однако тот факт, что сегодня в такой стране, как Соединенные Штаты, может возникнуть сюжет подобного фильма, ясно показывает, до чего мы докатились.

Софи Бенамон. Вы не чувствуете, что стали заложником своего имиджа провокатора?

Майкл Мур. Я стал известен, и это делает мою работу более трудной. Нигде нельзя оставаться инкогнито. Но одновременно моя популярность в медиа позволяет разблокировать многие неразрешимые ситуации.

Софи Бенамон. Не считаете ли вы, что зашли далеко, оплатив лечение человека, печатающего на своем сайте порочащие вас вещи? Вас могут посчитать демагогом.

Майкл Мур. Я выписал чек, потому что меня огорчила судьба этого человека. У себя во Франции вы разве не возмутились бы, узнав, что человека лишают социалки, даже если это ваш враг? Я долго раздумывал, включать ли в фильм эту историю. Но одновременно подумал, что не поступил бы так, если бы не работал над фильмом. Короче, я призываю к солидарности. Даже в отношении человека, который блюет на меня на своем сайте.

Софи Бенамон. С вашей точки зрения, почему вас так ненавидят?

Майкл Мур. Лучше, если вы сами ответите на этот вопрос! За последнее время выпущено несколько документальных фильмов, направленных против меня, снятых на деньги из тех или иных источников. Я предлагаю создать Антимуровский фестиваль и готов оплатить большой приз. Я всего лишь режиссер, а на меня показывают пальцем, как на злого волка. Я к этому привык. Я лишь участвую в демократической дискуссии, используя свое мастерство, чтобы указывать на существующие проблемы. Я готов остановиться, если кто-то скажет: «Нам не нравится его вид, его методы, но он нас предупредил по поводу ряда проблем».

Софи Бенамон. Верите ли вы, что «Здравоохранение» что-то изменит?

Майкл Мур. Мой фильм призывает к действию. Американцы, проснитесь! Конечно, мне понятно, что все происходит медленно. Восемнадцать лет назад в картине «Роджер и я» я объяснял, что General Motors грозит крах. Тогда надо мной смеялись. А сегодня компания на пороге краха. В связи с «Фаренгейтом» меня оскорбляли, когда я говорил, что правительство лжет по поводу наличия в Ираке оружия массового уничтожения. Сегодня большинство американцев на моей стороне, и лишь 28 процентов (а это очень мало) еще поддерживают Джорджа Буша. Я надеюсь, что вопросы здоровья нации займут важное место во время дебатов кандидатов на будущих президентских выборах.

Studio, 2007, septembre, № 238

Перевод с французского А. Брагинского

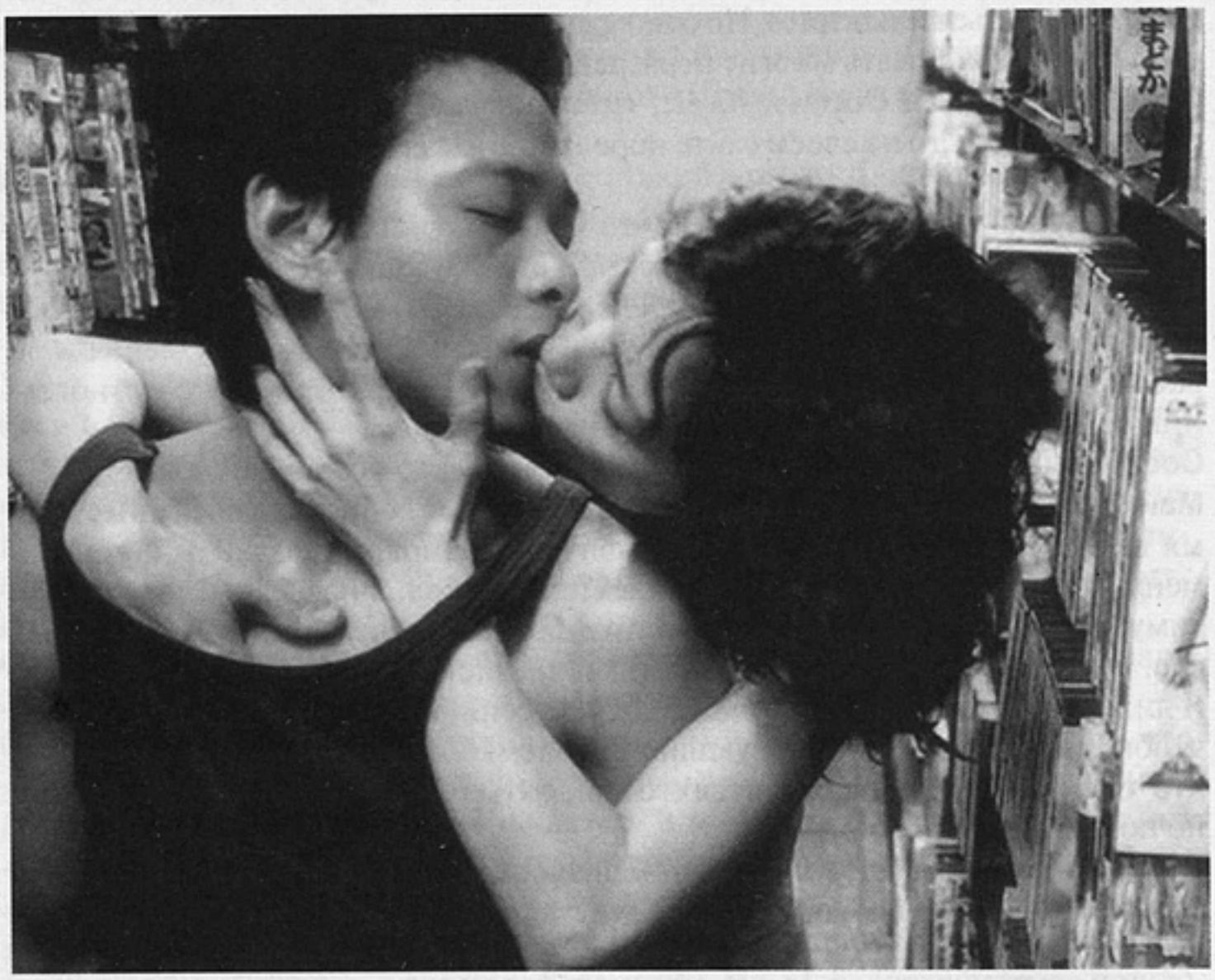
[1] Уже после интервью Майкл Мур был вызван в качестве свидетеля в суд. — *Прим. Studio.*

Кино как источник эстетических удовольствий становится доступным для зрителя только тогда, когда прокатчики видят в нем источник дохода. Об экономических возможностях артхауса в России говорят директор компании «Кино без границ» Сэм Клебанов и программный директор кинокомпании «Парадиз» Армен Бадалян.

СЭМ КЛЕБАНОВ:

«Будущее у артхауса есть»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА САМЫЛКИНА



«Капризное облако», режиссер Цай Минлян

Екатерина Самылкина. Что обозначает термин «артхаус» в современных российских условиях?

Сэм Клебанов. Во-первых, это кино, задающее тон на основных фестивалях, — фильмы со всего мира, авторы которых пытаются нащупать свой художественный язык, найти оригинальные решения, отходят от наработанных мейнстримом схем. Артхаусными принято называть фильмы, способствующие размышлениям. Во-вторых, это жанровое кино, разрушающее границы жанра. По этой причине экстремальные азиатские хорроры или экшны тоже попадают в раздел «артхаус». В-третьих, это классическое, озабоченное серьезными проблемами спокойное европейское кино.

Е.Самылкина. Почему последнее тоже считается артхаусом, хотя не предъявляет ничего необычного?

С.Клебанов. Давайте различать — есть арткино, а есть артхаус. Здесь, в России, эти понятия смешивают. Арткино — более экспериментальное, оно

ищет новые формы и до сих пор не исследованные стороны содержания в искусстве. Артхаус — всего лишь способ показа. Это не искусствоведческое понятие, а прокатное. Так оно и возникло. В сторону от мейнстрима ведь можно уйти по-разному: направо, налево, вверх, вниз. В категорию «артхаус» попадают и новые фильмы классиков мирового кинематографа, которые давно уже миновали пик своей формы, но по-прежнему нам интересны. Туда могут попасть картины о секс-меньшинствах, независимое американское кино. Журнал Variety, к примеру, не назовет ленту артхаусной, а напишет: «Фильм будет пользоваться успехом в артхаусных кинотеатрах».

Е.Самылкина. Если артхаус отличается особенностями проката, то в чем эти особенности заключаются?

С.Клебанов. Во-первых, в ограниченности. Во-вторых, в специализированности: зритель заранее знает, что этот зал — специализированный, и идет в надежде увидеть более серьезное кино. Третье отличие — традиционный для России перевод с помощью субтитров.

Е.Самылкина. Почему вы начали заниматься дистрибьюцией артхаусного кино?

С.Клебанов. Мне самому это было интересно. К 1998 году, когда я принял решение покупать права на артхаусное кино, я уже два года активно работал на медиарынке, продавая в России фильмы и телевизионные программы из Скандинавии. Тогда российские дистрибьюторы толком не знали, как нужно работать, потому что их ряды пополнялись в основном за счет пиратов, которые начинали выпускать свою продукцию легально. Они не бывали на зарубежных рынках, не выезжали на фестивали, не знали, что и где покупать. В какой-то момент я заметил, что фильмы, которые нравились лично мне, в России никто не хотел приобретать и показывать. Читая специализированную прессу, я обратил внимание на то, что эти картины покупали одни и те же компании — в Англии, Швеции, Америке, Германии, Италии... А в России такой компании не было. Периодически я ездил по делам в Лондон и, проводя много времени в магазинах типа Tower Records или H&B, заметил, что фильмы, которые мне нравятся, выходят в специализированных сериях, например Tartan Video или Artificial Eye. А в России опять-таки ничего подобного не было. Сложилась интересная ситуация: есть что-то, что нравится мне самому, во что я верю, как в бизнес-идею, и при этом вижу, что ниша не занята. Это был вызов. При том что все говорили: «Кому это надо? Это же Россия, здесь нужны боевички попроще, класса В, с каким-нибудь Марком Дакаскасом, а то, что ты хочешь делать, никому не надо». Но, с одной стороны, была возможность реализовать свой бизнес-проект, с другой — радикально изменить культурный ландшафт в области кинематографа.

Е.Самылкина. Я хотела задать вопрос, чем отличается тогдашняя ситуация со специализированными кинотеатрами от нынешней, но, как понимаю, ее вовсе не было?

С.Клебанов. Да, таких кинотеатров просто не было. Поэтому первый фильм, который я купил для проката в России — «Фейерверк» Такэси Китано, — вообще не вышел в прокат. Он сразу попал в Музей кино. Потом я познакомился с руководством кинотеатра «Стрела», и этот кинотеатр стал первой площадкой в Москве, куда проник артхаус. Создалась забавная ситуация: в Москве было очень мало кинотеатров, десять, по-моему, — то есть каждый десятый был артхаусным? Опять же, все кинотеатры были в центре, и «Стрела» тоже, поэтому люди, которые хотели смотреть кино, неминуемо ехали в центр, и многие попадали в «Стрелу». В общем-то, у нас был удачный старт. Но со «Стрелой» все сложилось не настолько хорошо, как могло бы, ведь она была частью сети «Империя кино». У них была общая политика для всей сети, поэтому они так и не решились сделать один из кинотеатров полностью артхаусным. Хотя я уверен, что такой шаг был бы очень удачен. Создавались несколько абсурдные ситуации: например, афиша «Идиотов» Ларса фон Триера висела рядом с афишей «Конца света» со Шварценеггером в главной роли.

«4 месяца, 3 недели и 2 дня», режиссер Кристиан Мунджу

Я даже сфотографировал их и показывал потом своим знакомым, ведь такое невозможно было увидеть ни в одной стране мира. Тогда такие фильмы, как «Идиоты», шли только в артхаусных кинотеатрах. Сейчас положение немного изменилось, серьезное, «трудное» кино идет и в мультиплексах — многие из них стали более открытыми для артхауса. Но при этом закрылись старые специализированные кинотеатры, мультиплексы переманили часть их публики.

Позже появился кинотеатр «35 мм». Поначалу там нас ждал невероятный успех. Тогда этот кинотеатр первым объявил себя артхаусным. «Проект 35» стартовал фильмом «Табу» Нагисы Осимы — зрители буквально сметали билеты. У нас было еще несколько аншлаговых картин — «Сука-любовь», например. Потом по ряду причин наша компания была вынуждена оттуда уйти, потому что мы перестали находить согласие с руководством кинотеатра — относительно того, какие фильмы надо показывать, а какие — нет, что является артхаусом, а что им не является.

В это время запустилась сеть «Пять звезд», в ее залах должно было найтись место и артхаусу, и мейнстриму, и боевикам. «Ролан» уделял внимание артхаусу, но не был сосредоточен на нем, потому что он принадлежит прокатной компании, которой надо прокатывать большое голливудское кино.

Затем мы стали активно работать с «Фитилем», который превратился в специализированный артхаусный кинотеатр, но не сумел завоевать настоящей популярности у публики. Про «35 мм» все знают, что он артхаусный, а про «Фитиль» никто не знает.

Е.Самылкина. Там на сеанс иногда приходят только три человека.

С.Клебанов. Да, один и тот же фильм может идти в «35 мм» и в «Фитиле», и в первом будет пятьдесят человек, а во втором — пять. Это удивительно, Москва — большой город, между кинотеатрами расстояние немаленькое. «Фитиль» при этом расположен на Юго-Западе, где очень много наших зрителей. И почему-то в «35 мм» люди едут, а в «Фитиль» — нет.

Было время, когда кинозал ЦДЛ часто показывал артхаус, но потом он тоже «прикрылся», потому что, как и «Пять звезд», связан отношениями с сетью «Каро». К тому же там проводятся самые разные мероприятия, которые часто вклиниваются в кинопоказ, ломают его логику.

Долгое время у нашей компании был проект по созданию в Москве трехзального артхаусного кинотеатра. К сожалению, не получилось. В тот момент, когда было здание, инвесторы по ряду причин не смогли нас поддержать. Мы долго искали других инвесторов, но к моменту, когда они нашлись, здание уже было отдано под ночной клуб. Так что пока создание в Москве специализированного кинотеатра отложилось на неопределенный срок.

Е.Самылкина. Что в этом смысле происходит в российских регионах?

С.Клебанов. В Петербурге те же фильмы, что идут и в Москве, часто собирают больше зрителей, а некоторые и в два-три раза больше. Правда, там билеты немного дешевле. Мы работаем с питерским Домом кино, с кинотеатром «Родина». Есть и другие партнеры, которые работают с нами постоянно, например, «Орленок» в Нижнем Новгороде, «Буревестник» в Ростове. Туда я часто сам приезжаю представлять фильмы. Калининград, Екатеринбург — с нами работают крупные города.

Е.Самылкина. А возможности для дальнейшего расширения артгеографии есть? В Италии, например, даже в деревнях идет артхаусное кино.

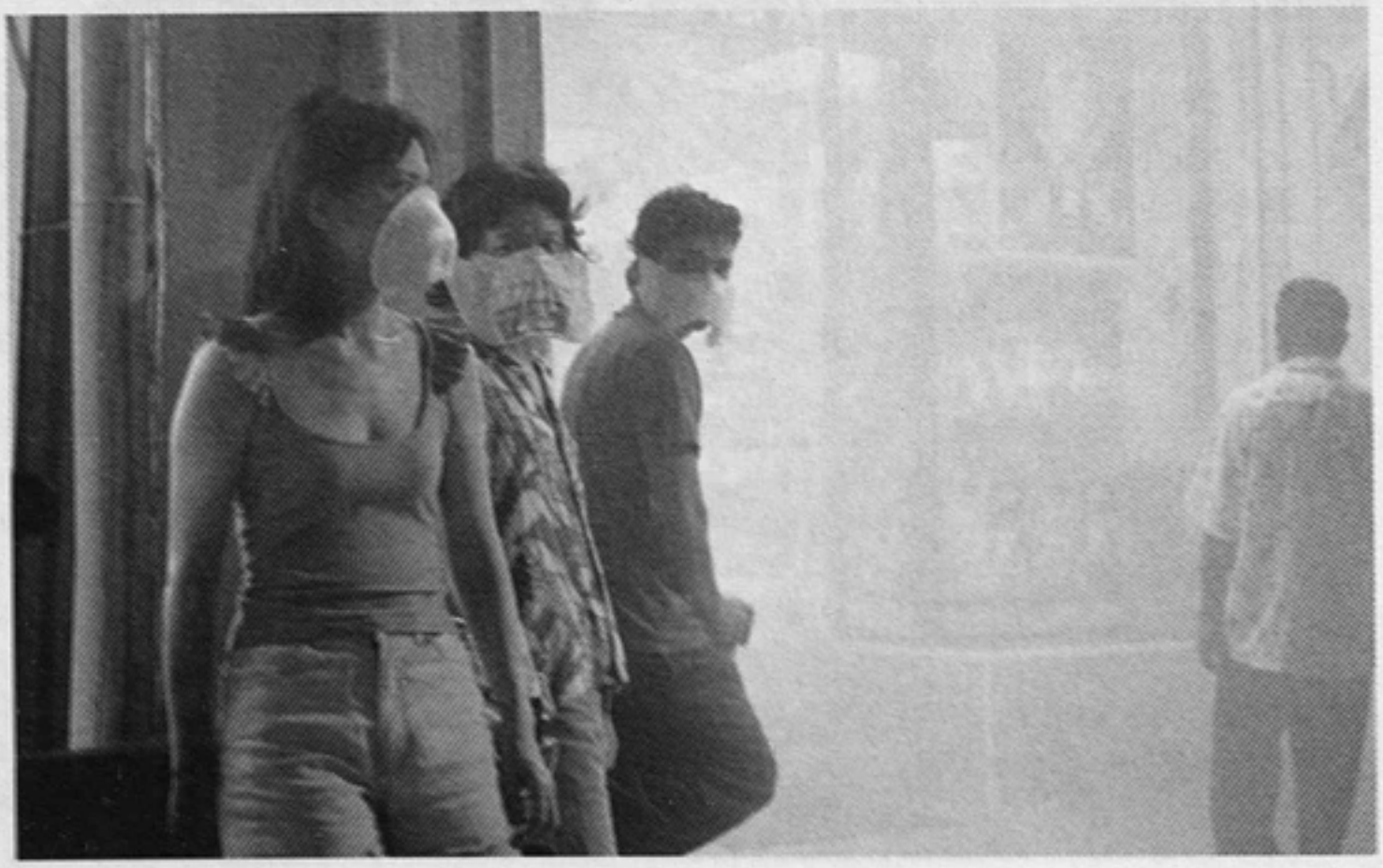
С.Клебанов. В Швеции тоже. Хотя везде в мире артхаус — это в основном развлечение для жителей больших городов. В городах поменьше обычно не хватает публики, которая могла бы создать самоокупаемую рыночную нишу, поэтому заинтересованным зрителям приходится довольствоваться телевидением, DVD, Интернетом. В России много больших университетских городов, однако я боюсь, что появления артхаусных кинотеатров вдали от столиц ждать мы будем еще долго. Люди, которые создают кинотеатры, люди с деньгами, как правило, не имеют никакого отношения к кино, особенно в регионах. И все, что они знают, — это то, что есть блокбастеры и есть «другое кино», которое денег не приносит. Так что везде, где есть кинотеатры, показы-

«Куклы», режиссер Такэси Китано

вающие авторское кино, все держится на группе энтузиастов. Так обстоит дело в ростовском «Буревестнике». Это муниципальный кинотеатр, и на его руководство постоянно давят, в местной прессе пишут, что «народу показывают какое-то безобразие». Тем не менее зрители туда ходят, ведь это единственное место в миллионном Ростове, где можно посмотреть действительно новаторское кино. Я надеюсь, что рано или поздно, по крайней мере, в крупных городах появятся мультиплексы, в отдельных залах которых будет место и артхаусу. Когда количество залов там удвоится, все поймут, что двадцатая площадка, где показывают те же самые блокбастеры, не очень выгодна, потому что существует некое конечное число зрителей: они «размазываются» по большому количеству кинотеатров, каждый из которых при этом зарабатывает меньше денег. Даже сейчас появились мультиплексы на окраинах Москвы, которые стали брать у нас артхаусное кино. Просто потому, что у них много залов и им надо чем-то эти залы заполнять. Может, через большее количество залов, благодаря росту мультиплексов, серьезные картины начнут добираться до регионов. Пока что процесс происходит экстенсивно. Появляется больше залов в каком-нибудь городе — увеличивается количество копий самых коммерческих лент. Выходит шестьсот копий, семьсот, тысяча. В России в кинотеатрах с десятью залами может идти четыре-пять фильмов. В Швеции в десятизальном кинотеатре обычно идет пятнадцать фильмов.

Е.Самылкина. Вы можете сравнить артхаусную публику в Швеции и в России?

С.Клебанов. Попробую. Во-первых, считается, что везде — и в Париже, и в Швеции, и в Москве — достаточно большую часть артхаусной публики составляют студенты. Но, мне кажется, в России студенты гораздо больше тяготеют к мейнстриму. В нашем обществе сейчас утвердилась коммерческая культура, один из лозунгов которой: «Не надо напрягаться». И ей очень подвержены российские студенты. Вот вам обратный пример. В Париже по средам выходят новые фильмы. Если ты в четверг появляешься скажем, в Сорбонне, не посмотрев накануне новый японский, иранский или датский фильм, ты оказываешься в одиночестве, тебе не о чем поговорить с однокурсниками. В среду все мчатся в кино — а Париж лучший «артхаусный» город мира. В Москве фестивальный фильм выходит на одном-двух экранах, и на него особо никто не бежит. Фильм, получивший каннскую «Золотую пальму», показывается в двух залах — в одном сто мест, в другом сто пятьдесят. И кажется, что вечером двести пятьдесят человек со всей Москвы уж должно найтись, даже пятьсот — плюс те, кто купит билет на следующий день. Ничего подобного! Хорошо, если залы заполнятся на две трети. Получается, что во всей Моск-



«Не хочу спать одна», режиссер Цай Минлян

«Свадьба Туи», режиссер Ван Цюаньань

ве находятся чуть больше двухсот человек, которые захотели посмотреть фильм, получивший «Золотую пальмовую ветвь» или «Золотого медведя».

Второе отличие. На Западе гораздо больше представителей среднего возраста и среднего класса ходят в артхаусные кинотеатры. У нас в России эти категории зрителей — врачи, учителя, техническая интеллигенция — давно перестали ходить в кино. Фильмы, которые говорят о проблемах этой социальной группы, оказываются невостребованными. Картины для «взрослой» публики, где более взрослые герои, более взрослый тип проблем, конфликтов, проходят мимо своего потенциального потребителя. В Швеции подобные картины собирают полные залы. Сидя в зале, понимаешь: вокруг тебя — интеллигенция.

Е.Самылкина. Если в России и студенты, и средний класс не ходят на артхаусные фильмы, то кто же вообще их смотрит?

С.Клебанов. И студенты приходят, и представители среднего класса. Но гораздо больше среди посетителей кинотеатров в России офисных работников, менеджеров. Но и их немного. Вообще, здесь у артхауса аудитория невелика: немножечко тех, немножечко других — так и набирается те две-три ты-

сячи человек, которые стабильно смотрят артхаусное кино в России. В Швеции — три-пять тысяч, а при этом во всей стране зрителей меньше, чем у нас в одной Москве. Процент людей, которые смотрят артхаус в Швеции, гораздо больше.

Е.Самылкина. Чем вы руководствуетесь при отборе фильмов для дистрибьюции?

С.Клебанов. Никаких научно выверенных способов нет. Руководствуемся собственным вкусом и опытом. Учитываем фестивальную историю фильма, уровень режиссера, реакцию прессы. Часто исходим из того, что фильм не просто должен быть хорошим, в нем должна быть зацепка, которая позволит и прессе, и зрителям среагировать на него. У артхаусного кино нет бюджета на массированные рекламные кампании, поэтому нам очень важно, чтобы о нас писали.

Е.Самылкина. Но в России пресса слабо влияет на зрителей.

С.Клебанов. Да, так было всегда. Но вот, скажем, лет семь назад мы очень зависели от того, что напишет «Афиша». Напишет хорошо — все пойдут, напишет плохо — не пойдет никто. Мы это замечали. Сейчас и журналов стало больше, и прессе стали меньше доверять, но, тем не менее, если набирается какой-то объем откликов, у зрителей появляется повод выбрать наш фильм. Есть картины, про которые мы точно знаем: мы ничем не сможем привлечь аудиторию. Должна сложиться совокупность факторов. Иногда бывает, что фильм понравился нам так сильно, что думаем: «Рискнем!» Смотришь тяжелый фильм и прикидываешь, как же его прокатывать... Но, черт, такое хорошее кино, как же его можно не купить! Так, купишь фильм на пятый день Каннского фестиваля, а на двенадцатый он получает «Золотую пальмовую ветвь».

Е.Самылкина. Вы про «4 месяца, 3 недели и 2 дня»?

С.Клебанов. Да, мы купили его заранее. Естественно, я предполагал, что этот фильм может получить «Золотую пальмовую ветвь», но знал еще и то, что если он ее не получит, то у нас будут большие проблемы. Дело в том, что картина ставит высокий барьер на пути к зрителю и преодолеть его совсем не просто. Когда зритель выбирает фильм, он исходит из обрывочной информации. К примеру, про фильм «Запрещено к показу» он знает: это альманах так называемого «арт-порно». Ему становится интересно: «Что такое «порно», я знаю, но чтобы еще и «арт»?» Картина «Запрещено к показу» стала очень успешным проектом. А про «4 месяца, 3 недели и 2 дня» у зрителя отложится в голове, что это мрачный депрессивный фильм, действие которого происходит в Румынии во времена Чаушеску и речь идет о двух девушках, одна из которых делает подпольный аборт. Люди будут говорить: «Ой, зачем нам эта депрессуха, у нас что, в жизни своих проблем мало?» Но зритель, который все-таки придет, получит то главное, ради чего вообще идут в кино, — глубокие подлинные эмоции. На два часа можно уйти за пределы своей реальности, полностью погрузиться в жизнь других и при этом найти отзвуки своих переживаний на глубинном, экзистенциальном уровне. Зритель будет настолько глубоко сопереживать героиням, что выйдет из кинотеатра в состоянии катарсического очищения. Он будет вознагражден за то, что преодолеет барьер, который перед ним выставляет краткая аннотация. Когда фильм получает «Золотую пальму», через этот барьер перекидывается мостик: да, мрачное, да, депрессивное кино, Румыния времен Чаушеску и подпольные аборты — не самая веселая история в мире... Но за что-то этой картине дали главную награду главного фестиваля мира? Она соревновалась в Каннском конкурсе с фильмами братьев Коэн, Кустурицы, Вонг Карвая, и почему-то ее назвали лучшей? Может, значит, надо пойти узнать — почему?

Е.Самылкина. Есть хоть малейшая надежда на то, что когда-нибудь в России будет прокатываться документальное кино?

С.Клебанов. О, как бы я этого хотел! Пока что такой возможности нет. Во-первых, потому что не сложилась еще система артхаусных кинотеатров. Второе препятствие — нет ни одного телеканала, который показывал бы полномет-

ражные документальные фильмы. Если бы меня спросили, какое самое большое упущение канала «Культура», я бы ответил, что он не показывает полнометражное документальное кино.

Е.Самылкина. «Блокада» Лозницы была в эфире.

С.Клебанов. Сейчас они начали показывать — очень-очень редко — отечественное документальное кино, но картин, которые получают «Оскар», которые ездят по фестивалям всего мира, побеждают в Амстердаме, в Лейпциге и на других престижных киносмотрах, картин уровня «Кошмара Дарвина» Хуберта Саупера на наших телеэкранах нет. В то время как, скажем, в Швеции у этого фильма довольно широкая кинотеатральная публика. У нас его ни один канал не возьмет. Единственное исключение — лента Майкла Мура, которая вышла за счет мощной раскрутки самого Мура. Тем не менее наша компания рискует: например, нам очень понравилась картина Барбета Шредера «Адвокат террора», мы купили ее на Каннском фестивале, где она участвовала в программе «Особый взгляд». Будем выпускать на DVD, надеясь, что какой-то телевизионный канал ее возьмет. Может, Первый решится? Брал же он «Боулинг для Колумбины». Но вообще-то покупать фильмы, рассчитывая исключительно на DVD, довольно сложно.

Привлекать зрителей на документальное кино трудно еще и из-за специфики наших артхаусных залов. Вот в той же Швеции зритель приходит в кинотеатр, точно зная, что ему предстоит увидеть нечто достойное. В фойе — стенд с рецензиями, ролики. Скажем, придет человек на новую картину Ким Ки Дука и узнаёт, что здесь же показывают интересный документальный фильм, — в следующий раз он непременно окажется среди его зрителей. Но это возможно только в специализированном многозальном артхаусном кинотеатре.

Е.Самылкина. Проблемы, стоящие перед российскими артхаусными кинотеатрами сегодня, — это проблемы времени или аудитории? И как их можно преодолеть?

С.Клебанов. Первая проблема — социально-политический климат, в котором мы живем. Между тем, что было до 2000-х, на рубеже тысячелетий, и тем, что есть сейчас, огромная разница. Тогда еще сохранялась революционная энергия в обществе, энергия людей только-только получивших свободу, у которых

«Запрещено к показу», фрагмент из новеллы «Балканский эротический эпос», режиссер Марина Абрамович

была жажда новых ощущений и впечатлений, новых эстетических переживаний, жажда познания другого, не слишком знакомого им мира. Поэтому мы могли привозить сюда и открывать для российской публики корейское, японское кино, фильмы датской «Догмы». Вообще, это было время, — в гораздо большей степени, чем нынешнее, — нонконформистской культуры, индивидуалистической, когда каждый сам для себя принимал решение. Последние лет семь государство выстраивало коллективную патерналистскую культуру — то, что в Швеции называется «дядя государство». Чтобы скомпенсировать такую систему управления, предлагается противовес — получать удовольствие в уголке гламура. Гламур тоже является коллективистской культурой: его установки для широких групп спускаются сверху, вследствие чего совсем не развита культура индивидуального выбора. Кроме того, за эти годы Россия превратилась в «осажденную крепость». Ощущение, которое активно насаждается контролируемыми государством средствами массовой информации, такое: «кругом враги». Опять возникла культурная оппозиция: «мы и они». Знаете, это как металл, который когда-то согнули, потом распрямили, потом хорошо нагрели, и он принял ту же самую форму, в которой был, пока его не распрямили. Так и тут: общество сначала очень быстро изменилось, потом вернулось к прежнему, привычному состоянию — в частности, почувствовало себя снова островом в океане враждебных страстей. Ощущение приобщенности к остальному миру и жажда его познания, в том числе через кинематограф, во многом сошли на нет. Тем более что всегда есть возможность, во-первых, смотреть родную продукцию, невзирая на ее качество, и пойти на любой отечественный фильм тебя зовут во все голоса и со всех сторон, — с растяжек на улицах, с огромных баннеров, с телеэкранов, из радиоэфира: ничего не остается, как только послушно идти и смотреть. А во-вторых, есть привычная, уже давно обжитая поляна Голливуда, ее облюбовали давно, в том числе и те люди, которые, разбуди их ночью, скажут, как ненавидят Америку.

Культуру, построенную на принципе «поменьше думать, поменьше напрягаться», активно продвигает телевидение. Оно не способствует тому, чтобы люди становились умнее или хотя бы желали этого. Но есть и проблески. Несколько тысяч человек в стране образовали стабильную артхаусную аудиторию. Поэтому сейчас можно выпускать фильмы, рассчитывая, что эти несколько тысяч человек их посмотрят. Но, конечно, надо стараться выйти за пределы этой базовой аудитории, чтобы расширить ее. Например, такие фильмы, как «Париж, я тебя люблю», «Наука сна», «Капризное облако», «Сады осенью», преодолели границы своей предполагаемой аудитории. Кроме того, нельзя отрицать и растущий интерес телеканалов к артхаусному кино. Может быть, телевласти поняли, что есть неохваченные зрители, которых по-другому к экрану не привлечешь. Первый канал проявляет интерес, и СТС, и, разумеется, «Культура» — без этого канала артхаусное кино на нашем ТВ вообще не выжило бы. Поэтому я и надеюсь, что будущее у артхауса в России есть.

АРМЕН БАДАЛЯН:

«Аудитория всегда права»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕКАТЕРИНА САМЫЛКИНА

Кинотеатр «Пять звезд»

Екатерина Самылкина. Армен Суренович, как вы понимаете слово «артхаус»?
Армен Бадалян. Как кинематограф с серьезным авторским началом, созданный не по жанровым лекалам.

Е.Самылкина. Почему было принято решение сделать кинотеатр «Пять звезд» на Новокузнецкой полностью артхаусным?
А.Бадалян. Решение связано с тем, что московский рынок кинотеатрального показа очень насыщен. В основном, показчики работают с аудиторией, которую легче привлечь жанровыми картинами, чистым развлечением. Желание многих прокатчиков работать с мейнстримом дало нам подсказку: может быть, удастся выйти из прямой конкурентной борьбы за массового зрителя и попытаться привлечь другую аудиторию.
Е.Самылкина. Вы считаете, артхаусная аудитория в России уже сформировалась?
А.Бадалян. Я думаю, что и аудитория мейнстрима в России окончательно не сформировалась. Очертания аудитории артхауса совсем неясные и могут только угадываться.
Е.Самылкина. Что должно произойти, чтобы появилась артхаусная аудитория? Ее можно воспитать?
А.Бадалян. Нет, мы принципиально воздерживаемся от понятия «воспитывать зрителя». Точнее будет сказать, что мы стараемся предлагать максимально разнообразное кино и следить за поведением аудитории. Реакция на артхаусные картины на наших площадках в центре Москвы убеждает нас в том, что работа ведется правильно. Было бы слишком самонадеянно с нашей стороны считать, что мы зрителя воспитываем. Скорее, догадываемся, что зритель у авторского кино есть, значит, нужно его обслуживать.
Е.Самылкина. Как вы выбираете фильмы для показа?
А.Бадалян. Отчасти интуитивно, но все в большей и большей степени, понимая запросы аудитории. Изучая и анализируя их. Будучи сами достаточно внимательными зрителями, мы полагаем, что наши собственные вкусы во многом пересекаются со вкусами тех, кто к нам приходит или готов прийти. Так удается принять правильное решение. Но нет никакой гарантии, что удаст-

Кинотеатр «Ролан»

ся всегда привлечь зрителей — даже на высокохудожественный и шумный артпроект.

Е.Самылкина. Реклама ничего не дает?

А.Бадалян. Реклама ничего не может дать по той простой причине, что этот сектор еще слишком малоемкий, чтобы дистрибьютор, чья обязанность — продвигать картину, решался бы на серьезные рекламные вложения. Емкость рынка должна возрасти, чтобы дистрибьютор яснее понимал, какие кассовые сборы его ожидают. Поняв это, он, в том числе по настоянию показчика, увеличит свои усилия по продвижению фильма и в смысле материальных затрат, и в смысле креативности. Сейчас предъявлять такие требования бессмысленно. Дистрибьюторам сегодня следует сказать «спасибо» за то, что они хотя бы закупают права на артхаусные фильмы и угадываемая нами аудитория может быть частично обслужена.

Е.Самылкина. Скажите, почему, к примеру, такая «трудная» авторская картина, как «Наука сна» Мишеля Гондри, идет в «Пяти звездах» уже год?

А.Бадалян. Из-за объема аудитории конкретно этого фильма. Сегодня начался второй год его проката у нас. При этом значительный объем аудитории не означает, что люди, забросив все свои дела, в первую же неделю помчатся смотреть фильм. Авторитет картины должен сложиться — и не в последнюю очередь — благодаря реакции первых зрителей. Не у каждой ленты такая счастливая судьба. Но в Москве очень многие фильмы имеют возможность оправданно для кинотеатров работать несколько месяцев.

Е.Самылкина. А бывало так, чтобы на сеанс не пришел ни один зритель?

А.Бадалян. Конечно. Это и есть ошибки в нашей работе — когда нам показалось, что аудитория есть и она даже без вложений дистрибьютора может прийти, но выясняется, что ее нет. Такое может произойти по двум причинам: потому что потенциальным зрителям никто внятно не сообщил о фильме или потому что попытки сообщить не вызвали никакого интереса. Аудитория всегда права, она же платит деньги. Любому фильму дается шанс — несколько десятков сеансов в течение двух-трех недель. Если аудитория картины так

и не сформировалась, ее убирают из расписания. Это бывает очень редко.

Е.Самылкина. На других площадках сети политика отличается?

А.Бадалян. Отличается. «Ролан», к примеру, — двухзальный кинотеатр. У него недостаточно экранного времени для таких экспериментов. «Пять звезд» на Павелецкой обязан продолжать воевать за зрителей мейнстрима и должен иметь несколько позиций молодежного кино. Даже там, на уровне пяти залов есть проблема экранного времени. Там эксперименты и работа на ощупь, как в «Пяти звездах» на Новокузнецкой, невозможны.

Е.Самылкина. Остаются ли шансы для развития специализированных артхаусных кинотеатров, или будущее за мультеплексами?

А.Бадалян. Я уверен, что и мультиплексы, при умелой работе менеджмента кинотеатра, способны привлекать и удерживать артхаусную аудиторию. Что касается специализированных кинотеатров, то все зависит только от воли владельцев: насколько они будут способны отвечать интересам этой достаточно капризной, в хорошем смысле слова, аудитории.

Е.Самылкина. Будет ли когда-нибудь полноценно прокатываться в России документальное кино?

А.Бадалян. Мы живем в эпоху сегментированного рынка. У документальных картин, так же как и у игровых, должны быть заинтересованные в их продвижении дистрибьюторы. Они должны уметь находить общий язык с показчиками, чтобы кинотеатры сначала очень робко, испуганно, но откликались на их желание прокатывать такие фильмы. Эту работу еще предстоит проделать.

Е.Самылкина. Почему же в такой работе никто не заинтересован?

А.Бадалян. Что касается интересного зарубежного кино — видимо, никто не рискует потратиться на закупку прав. О российской документалистике мне сложно судить, но, возможно, причина в том, что производители фильмов не нуждаются, как в глотке воздуха, в хотя бы частичном возврате средств, вложенных в производство. Пока нет проката документального кино, невозможно ответить и на вопрос, есть ли у него аудитория. Ведь почему сейчас у кинотеатра на Новокузнецкой 70—80 процентов репертуара — арткино? Потому что эта работа началась, велась и дала какой-то результат. Хотя когда мы ее начинали, мы не были ни в чем уверены. В том, что выработанный механизм продержится хотя бы пятнадцать лет, тоже нет гарантии. Но пока он приносит результаты, мы будем эту работу продолжать.

Е.Самылкина. Какие перспективы развития артхаусных кинотеатров в России вы видите?

А.Бадалян. Я убежден, что этот рынок обслуживается сейчас далеко не исчерпывающе. Как представитель кинопоказа, могу только приветствовать тех, кто поверит в наличие заинтересованной аудитории в разных точках страны и постарается последовательным трудом таких зрителей привлечь. Это очень важно: даже если «наших» зрителей не очень много, они тоже потребители. В рыночном смысле неграмотно их не замечать. Не берусь говорить об эстетической стороне вопроса, но не выйти на этот рыночный сегмент — значит, лишить зрителей определенных удовольствий, а себя — дохода. Не фантастически большого, но все же, если у кого-то трудности с большими объемами рыночного оборота, вполне можно воспользоваться возможностью небольшого оборота и обслуживать артхаусную аудиторию. К тому же телевидение становится все более неинтересным, а значит, люди, ищущие глубоких эстетических переживаний, охотнее будут идти в кинотеатры — если соответствующее предложение к этим потребителям будет поступать.

Е.Самылкина. С другой стороны, людям легче купить DVD...

А.Бадалян. В целом вся кинотеатральная сеть вынуждена будет пересмотреть ценовую политику. Кино не может быть элитным удовольствием. Рассчитывать на то, что только элита способна обеспечивать необходимые объемы дохода, недальновидно. Только попытки привлекать всё бóльшие зрительские массы позволят этому рынку более или менее комфортно существовать еще лет пятнадцать.

РЕБЕККА М. ЭЛВИН

Не то чтобы революция, но ренессанс

Независимые артхаусные кинотеатры прошлого обладали определенным очарованием. У каждого были свой стиль и своя изюминка в составлении репертуара. Как и сегодня, в залах стояли скрипучие, грязные кресла, зрителям продавали несвежий попкорн и водянистый кофе — в этом смысле мало что изменилось. Но было главное: в прежние времена в маленьком затрапезном кинотеатре зритель открывал для себя новый мир и его охватывало чувство, будто он пережил необыкновенное приключение.

С середины 90-х многие кинотеатры, показывавшие классику, стали закрываться, так как люди предпочитали смотреть старое кино на видеокассетах. Но иностранные фильмы вместе с расцветавшим независимым американским кинематографом помогли артхаусным кинотеатрам выжить. Фактически к началу XXI века многие из этих скромных фильмов оказались весьма прибыльными, они конкурировали за место в афише больших мультиплексов с тем же успехом, с каким находили свою аудиторию в маленьких кинотеатрах, специализировавшихся на «особых блюдах». Вдобавок быстрое развитие и успех Landmark Cinema, американской национальной сети артхаусных кинотеатров, знаменовали начало новой эры для фильмов с ограниченной аудиторией.

Эта переходная тенденция была одновременно плоха и хороша: она помогла привлечь аудиторию к малобюджетным фильмам, однако создание конкурентной экономической среды заставляло даже артхаусные кинотеатры отказываться от рискованных экспериментальных работ и «снимать сливки» с зарекомендовавшей себя продукции. Эфраим Катц в своей «Киноэнциклопедии» определяет понятие «артхаус» как «кинотеатр, специализирующийся на показе качественных фильмов: это либо восстановленная классика, либо новые фильмы, рассчитанные на ограниченные кассовые сборы». В новом контексте отношений артхауса и мейнстрима выражение «ограниченные кассовые сборы» кажется неожиданным, если не сказать некорректным. С другой стороны, наиболее общие концепции артхауса исходят из посылки, что фильм создан за пределами голливудской системы, даже если он снят в традиционной жанровой схеме драмы или комедии. Пример — «Страсти Христовы» Мела Гибсона. Или документальная лента о глобальном потеплении, обозначенная как «артхаус», но показанная в крупнейших мультиплексах страны.

Пока «маленькие» фильмы с триумфом шли в больших залах, они что-то потеряли из того опыта, что был накоплен артхаусом. Ощущение новизны, открытия исчезло, растворилось, ведь широко доступные фильмы привлекают аудиторию, мало интересущуюся кино как искусством. В мультиплексы люди идут на сам тренд «арткинематограф». Итак, пока артхаус может процветать под тем определением, которое существует де-факто, индустрия находится перед тремя ключевыми проблемами. Первая: финансовое положение, которое не позволяет кинотеатрам рисковать при составлении программ. Вторая: распространение домашних кинотеатров угрожает еще сильнее повлиять на заполняемость залов — привлекательность индивидуального просмотра берет верх над традицией ходить в кино и быть частью публики. Но есть и третья проблема: смешивание аудиторий артхауса и мейнстрима, что наиболее губительно для артхауса и ведет к размыванию субкультуры.

Я смотрела документальный фильм Вернера Херцога «Гризли» в обычном кинотеатре, который в это время решил «поиграть с артхаусной вещицей». Когда зажегся свет, я горела желанием обсудить эту блестящую картину, но так как пришла на сеанс одна, могла только повернуться к зрителям, сидевшим

позади меня, и услышать, как кто-то сказал: «Нормальный фильм, только медведей мало».

Пока дух артхауса еще можно найти в кинотеатрах нью-йоркского Film Forum, но по всей Америке мы не видим ничего, кроме мультиплексов, которые вытеснили однозальные артхаусные кинотеатры. Как результат, малобюджетные фильмы практически не имеют шансов быть увиденными теми, кто мог бы составить их аудиторию.

Хотя слабые проблески надежды для подлинных любителей «маленького» фильма все же остаются. Среди разных социальных групп все большую популярность приобретают временные просмотровые залы, которые находят пристанище не только в обычных кинотеатрах, но и в альтернативных пространствах, таких как автоприцепы, кафе и бары, церковные подвалы и даже фитнес-клубы. Создатели этих площадок называют их «микрокинотеатрами» и ставят перед собой цель вернуть, воскресить коллективный просмотр фильмов, которые сделаны без маркетинговых кампаний, без звезд и, в сущности, почти без денег.

Подобные программы показов взяли на себя три традиционные для артхаусных кинотеатров функции. Низкие накладные расходы и оригинальная бизнес-модель позволяют микрокинотеатрам прокатывать истинно андеграундные, рискованные работы, невзирая на их коммерческую жизнеспособность. Чувство общности, отличающее походы в кино от домашних просмотров, чудесным образом восстановлено. И, наконец, синефилия во всем своем великолепии распространилась и на пригороды, и на сельскую местность, вопреки распространенному убеждению, что артхаус способны оценить только в крупных городах.

С 2002-го по 2005-й я вела цикл показов Cape Cod в тихом городке Четэм (6 625 жителей). Фильмы нашей программы больше нигде нельзя было увидеть, даже в Бостоне, до которого надо было ехать девяносто миль. Я испытывала терпение зрителей видеоинсталляциями Мишеля Хенделмана, заставляла их чувствовать себя не в своей тарелке на просмотре блестящего гибрида игрового и документального кино — фильма Джо Хуэртаса «Я действительно думаю, что это черно-белый эпизод», и возмущала их сюрреалистической научной фантастикой, снятой студентами и местными художниками. Неделя за неделей люди приходили к нам снова и снова, платили свои пять долларов и смотрели картины, выходящие за рамки их представлений о кинематографе.

Это были зрелые, опытные представители артхаусной аудитории. Многие регулярно смотрели артхаус в Cape Cinema[1] или местном мультиплексе. Но все же они возвращались в микрокинотеатр, стремясь познакомиться с работами, о которых им ничего не было известно — о них не пишут в прессе, их не обсуждают коллеги-кинематографисты. Наши зрители засиживались после просмотров, даже когда увиденная картина вызывала у них возмущение, чтобы поговорить о том, что все это значит. Как-то раз после показа очень дерзкой экспериментальной работы Майкла Гэлински и Суки Хоули «Рога и Нимбы» один разгневанный зритель встал и потребовал, чтобы дискуссия состоялась, даже если создатели фильма не смогут на ней присутствовать.

Люди приходили на наши сеансы, потому что ждали новых кинематографических впечатлений, они возвращались бы, даже если бы мы показывали фильмы на стареньком телевизоре. Во всем был дух неожиданности, чувство, что может случиться все что угодно. Какой другой кинотеатр отменит сеанс в последнюю минуту, потому что у беременной билетерши начались схватки? Где еще вы услышите, как режиссер, получивший «Золотого моллюска» за лучший короткометражный фильм, произносит речь о необходимости освобождения из тюрьмы Сьюзен Аткинс, бывшего члена «семьи Мэнсона?»[2] Когда последний раз вы платили за билет в кино корзиной вчерашних булочек?

Микрокинотеатры во многом опираются на опыт мировой истории альтернативных кинопоказов. Эти временные залы, объединяющие любителей малобюджетного авангарда, напоминают о кинообществах или киноклубах — фе-

[1] Cape Cinema — однозальный независимый кинотеатр.

[2] «Семья Мэнсон» печально известна убийством актрисы Шэрон Тейт, жены Романа Поланского.

номенах, возникших в 20-е годы в Париже, где стало модно смотреть кино в кафе. В США первым значительным киноклубом часто называют Cinema 16 Амоса Фогеля. Скотт Макдоналд, написавший истории двух кинообществ — Cinema 16 и Art in Cinema, видит в микрокинотеатрах наследников деятельности Cinema 16. В интервью он объясняет, что с тех пор как артхаусные кинотеатры взяли на себя функцию показа зарубежного и независимого кино, экспериментальные фильмы, которым создавал славу Фогель, стали труднодоступны массам. Макдоналд сравнивает микрокинотеатры с одиночкой, хранителем огня.

Не менее важным для возрождения микрозалов оказался и другой исторический прецедент. Еще до того как революционные показы Фогеля завоевали Нью-Йорк, вдали от больших городов появились странствующие киномеханики. В эссе 1990 года «От показа к восприятию: размышления об аудитории в истории кино»[3] Роберт К. Ален описывает развитие провинциальной публики, которая не устремлялась в большие кинотеатры по воскресным вечерам даже в «золотой век» Голливуда. Вместо этого люди ходили на киносеансы в парки аттракционов, публичные библиотеки, местные центры YMCA[4]. Подобные показы, конечно, не были гламурны, как пишет Ален, но зато они объединяли людей в сообщества, где фильмы выполняли функцию важных социальных событий, горячо обсуждаемых, и это подготовило почву для нынешних микрокинотеатров.

Согласно Джоэлу Башару, дистрибьютору из Microcinema International, это движение обрело популярность и распространяется очень быстро, часто благодаря одному или двум энтузиастам и почти всегда вне городов.

Один из старых микрокинотеатров, сохранившихся в Соединенных Штатах, — кинотеатр «Другое кино» в Сан-Франциско, с момента основания в начале 80-х возглавляемый режиссером-экспериментатором и программным директором Крегом Болдуином. «Действительно, это платформа, на которой основывается возможность широкого выбора материала для показа авторского кинематографа, даже самодеятельного, малобюджетного, нетехнологичного. Не то чтобы революция, но ренессанс», — так он комментирует деятельность своего клуба и подобных ему киноплощадок.

Болдуин отмечает и развитие разных тенденций внутри движения альтернативных кинопоказов. Так, «Другое кино» отличается, например, от Сан-Францисской синематеки: «Андерграудное кино академизируется. Я не осуждаю такой процесс; это перемещение в другой сектор создало пространство для развития микрокинотеатров. Последние — явление демократичное, уличное, более подпольное и современное. Вряд ли скажешь, что мы представляем публике авангард — знаете, с международными звездами, финансированием «сверху» и грантами на выживание».

Однако как микрокинотеатры выживают, все-таки не совсем ясно. У многих фильмов нет дистрибьюторов, так что доход от продажи билетов часто делится между режиссером и показчиком. Пока некоторые артхаусные кинотеатры пытаются остаться прибыльными при системе, когда дистрибьютор получает девяносто процентов кассовых сборов за первую (возможно, единственную) неделю проката, модель работы микрокинотеатров остается более гибкой. Как утверждает Болдуин, его программы, большую часть которых составляют короткометражки, предлагают режиссерам единую ставку (на все время показов) и чаще всего делят выручку поровну.

С моей стороны было бы непозволительной небрежностью оставить у читателя впечатление, что традиционные артхаусные кинотеатры ничего не делают, чтобы сохранить свое существование как экономически жизнеспособные и культурно значимые предприятия. К примеру, бруклинский Coolidge Corner Theatre очень сильно изменился за последние годы, можно даже сказать, заново родился — не только как место, где показывают арткино, но и как некоммерческий общественный центр, своего рода клуб, собирающий са-

---

[3] Moviegoing in America: A Sourcebook in the History of Film Ehhibition, edited by Gregory Walle. Blackwell Publishers, Ltd., 2002, p. 300—307. — *Прим. автора.*

[4] YMCA — Ассоциация христианской молодежи, некоммерческая социальная организация с сетевой структурой, возникшая в 1844 году в Англии.

мую разную публику на просмотры и встречи с авторами, дискуссии с участием критиков, мастер-классы, лекции.

Кинотеатром сейчас управляет исполнительный директор Джо Зина, который говорит, что потребовалась серьезная реорганизация, чтобы кинотеатр встал на новый путь после длительного периода финансовой нестабильности. В Coolidge Corner Theatre сегодня один главный зал на шестьсот мест, который существует уже семьдесят три года, и три маленьких, включая небольшую комнату, где могут разместиться не больше двадцати человек. Ее называют «минимаксом», и в ней установлен экран для показа VHS или DVD. Такая разносторонность позволяет кинотеатру прокатывать независимые фильмы с любым бюджетом, предоставляя каждой картине наиболее подходящие ей условия показа. Вдобавок к обычной демонстрации фильмов (которая, по словам Джо Зины, приносит до 72 процентов дохода) в Coolidge Corner Theatre особым успехом у аудитории пользуются презентации книг, просмотры любительских работ и специальные сеансы для молодых мам, которые могут приходить в кинотеатр с малышами.

Относительно новый артхаусный кинотеатр, также изменивший подход к показу фильмов, — нью-йоркский ImaginAsian Theatre. Здесь только один зал, и в нем идут только азиатские ленты или те, что снимают в Америке режиссеры из Азии. Эти картины, как правило, поднимают проблемы, ключевые для всего артхауса: отсутствие понимания между людьми, между поколениями, между «своими» и «чужими». Азиатское кино сегодня — лидер артхауса. При этом важно, что у азиатского, а особенно восточноазиатского, кино аудитория моложе, чем у европейского.

Дилан Марчетти, исполнительный директор ImaginAsian Theatre, утверждает, что приблизительно 75 процентов их аудитории составляют зрители до тридцати пяти лет. «Попросите большинство людей сказать, что такое артхаусная картина, и скорее всего, они опишут малобюджетную драму, — говорит Марчетти. — Но азиатское кино охватывает все жанры, включая те, которые обычно популярны у молодых зрителей: фильмы ужасов, приключенческие ленты, комедии». В десятке самых прибыльных фильмов последнего десятилетия в США — пять азиатских: рекордсмен среди них — «Крадущийся тигр, затаившийся дракон».

Деятельность ImaginAsian Theatre шире, нежели простая демонстрация фильмов, занимающих определенную культурную нишу; кинотеатр стремится следовать традициям того кинематографа, который в нем представлен: здесь продают васаби в зернах, напиток из гуавы и другие продукты из Азии, в соответствии со спецификой той страны, откуда «приехал» фильм. «Например, когда мы показываем японскую картину, покки[5] и грибное печенье — хиты продаж, — рассказывает Марчетти, — а с индийским кино хорошо идет самса».

В то время как стратегии обычных артхаусных кинотеатров направлены на привлечение большего количества зрителей, руководители микрокинотеатров озабочены необходимостью поддержания субкультуры, подлинной альтернативы массового коммерческого кино. В некоторых случаях, убеждены энтузиасты, аудитория из пятнадцати человек предпочтительнее, чем сотня зрителей, не готовых воспринимать то, что им показывают.

Возможно, в век непредсказуемости кассовых сборов удача ожидает этих скромных ребят. Подобные прорывы история кино знает. Когда телевидение прочно обосновалось в домах послевоенной Америки, мировое кино взбудоражило страну такими фильмами, как «Похитители велосипедов» Витторио де Сики и «Рим открытый город» Роберто Росселлини. Позже, когда система звезд сама себя разрушила, «выстрелили» американские независимые, Майк Николс, Фрэнсис Форд Коппола и многие другие. Успех у публики скромных лент вроде, скажем, «Выпускника» положил начало сдвигам в отношении публики к неголливудскому кино.

Cineaste, 2007, Summer

Перевод и примечания Екатерины Самылкиной

[5] Покки (*pocky*) — японская сладость, печенье в шоколадной глазури.

«Лето».
Фото С.Борисова,
2003

АНАСТАСИЯ ПАЛЬЧИКОВА

Время говорить глупости

СЦЕНАРИЙ

Поезд трясло, как обычно трясет поезда. Дина стояла в вагонном туалете и смотрела на себя в зеркало. Смотрела изучающе.

Голос Дины *(за кадром)*. Я все больше становлюсь похожей на мать. Ужас. Даже проклятая внешность подводит. Все больше и больше.

Ручка туалета дернулась. Дина продолжала смотреть в зеркало.

Голос Дины *(за кадром)*. Неужели, правда, что дети повторяют историю своих родителей? Но почему именно историю матери? Почему не отца? Почему этот нос с горбинкой? Ведь не было же горбинки. Это в последний год появилось. Может, операцию пластическую сделать?..

Ручку туалета снова подергали — на этот раз более настойчиво. Дина обернулась на дверь. Вхолостую смыла унитаз и вышла. В тесном тамбуре стояли мужик и тетка. Мужик с полотенцем наперевес смотрел в окно. А тетка с целым мешком зубных паст и кремов уже осаждала дверь. Она недовольно оглядела Дину.

Дина, качаясь на высоких каблуках, прошла в свой отсек плацкарта. Села за столик и стала разглядывать в окно обычный железнодорожный пейзаж. Тянулись скучные поля, деревья с остатками листьев...

Мужик напротив рассматривал Динино лицо.

— В Саратов?

— В Саратов.

Дина продолжала смотреть в окно.

— А сами откуда?

Дина подперла рукой щеку и посмотрела на мужика.

— Из Саратова.

— А вы когда зашли, я подумал, что москвичка.

— Москвичка, — кивнула Дина.

На лице мужика появилось недоумение — видно, соображал.

— А говорите из Саратова...

— Я москвичка из Саратова.

В Саратове было еще тепло. И листья были желтее. Поезд медленно тормозил. Дрогнув всем телом и тяжко вздохнув, остановился. Проводницы скрипнули откидными ступенями. И по перрону заметались встречающие. Дина вышла из своего вагона, волоча чемодан. Следом за ней, нетерпеливо выглядывая, вышла моложавая бабулька. Дина откатила чемодан в сторону и огляделась. Ее никто не встречал — и Дина это знала. Но на всякий случай огляделась. Хорошо бы, если б встречали. Вон, как бабульку эту, — сын со снохой под руки ведут. И внуки рядом. Дина покатила чемодан по перрону.

Знакомый забытый путь до дома.

Дина стояла на остановке автобуса, курила и смотрела. С вокзала не спешили люди. На остановке торговали пирожками и мороженым. Автобусы разворачивались кругом на конечной — и новые пассажиры упрямо лезли к дверям.

Голос Дины *(за кадром)*. Вот как, интересно, называть дом, в котором уже не живешь? Бывшим домом? Вторым домом?

© АП, 2007.

Дина зашла в автобус. Она еще очень хорошо помнила, каким маршрутом он поедет. Дина села на свободное сиденье и начала смотреть в окно.

Голос Дины *(за кадром)*. Сейчас скажет с придыханием: «Остановка по требованию».

— Остановка по требованию. В первую дверь проходим на выход, — сказал водитель в микрофон и, действительно, тяжело вздохнул.

Дина улыбнулась тому, что угадала. К ней подошла тетка кондуктор.

— Проезд оплачиваем только что вошедшие.

— А сколько билет стоит?

Вот она — первая весточка чужестранца. Сколько стоит билет? Дина не знала, сколько теперь стоит билет. Раньше она ездила по проездному.

— Пять рублей.

Дина вынула мелочь и расплатилась.

Из раскрытой двери ванной шумела вода. Дина неуклюже поставила в коридоре сумку и стала разуваться.

— Э-эй! Всем привет!

Из ванной раздался голос матери.

— Дина, это ты?!

— Я!

— Там завтрак на кухне. Я сейчас. Поешь!

Дина прошла на кухню. Посмотрела на тарелку, накрытую тарелкой, — завтрак. Подошла к окну. Прямо перед окном качался еще кое-где зеленый тополь. Дина опустила шпингалет. Окно поддалось с глухим треском. Дина высунулась из окна и стала смотреть на тополь. Он пошумел. Дина улыбнулась.

Голос Дины *(за кадром)*. Ну надо же, как вырос! Интересно, он меня еще помнит?

— Привет! — Это Дина вслух сказала.

Голос Дины *(за кадром)*. Глупости говоришь. Тополя не могут помнить. У людей есть память. У тополей — нет. Где-то я это проходила... По биологии, может? У людей есть память, а у тополей — нет.

В этот момент из ванной вышла мама. В халате и с полотенцем на голове.

— Ну давай, давай, чего не ешь?

Мама Дины была жизнерадостная и полная активности. Интеллигентная женщина, которой во время перестройки пришлось торговать книжками, — у нас много таких, полстраны. Потом перестройка прошла, и Динина мама снова начала работать по специальности «инженер». И продолжала ходить на джазовые концерты по воскресеньям. Маму Дины звали Зиной. И они, действительно, были похожи. Не то чтобы как-то особенно чертами. А чем-то неуловимым, что-то такое было в жестах, в манере общаться, в смехе, в отношении к жизни. Короче, они были похожи, как мать и дочь, которые двадцать лет прожили вдвоем под одной крышей.

— Ну чего не ешь? И так, смотри, один нос остался.

Динина мама уже закрывала окно напротив тополя.

Дина прошла в свою — бывшую свою — комнату. Открыла дверь, остановилась на пороге. Комната была какая-то пустая, видно было, что в ней никто не жил.

— Ну иди сюда! — крикнула мама из большой комнаты. — Расскажи, что у тебя, как ты?!

Дина сделала неуверенный шаг вперед. В углу, сразу за дверью, стояло фортепиано. Дина провела рукой по крышке — многодневная пыль.

— Диплом ты, как я понимаю, не собираешься получать? — кричала мама из комнаты.

— Мам, не надо, а? Я же просила тебя ничего в моей жизни не обсуждать.

Дина подошла к кровати, присела. Кровать была не застлана, и стопкой лежало приготовленное мамой белье. Она услышала, как в соседней комнате негромко включился телевизор. Дина попружинила на кровати.

— Мам, не надо, — крикнула мама из другой комнаты. — Мам, не надо. Диплом, мам, не надо. Замуж, мам, не надо.

Дина вздохнула, встала с кровати и стала обходить комнату. Книг на полках не было. Над кроватью, на двух гвоздях, висел космонавтский шлем с потускневшей надписью «СССР». Дина встала на кровать и сняла шлем.

— Дин, ну чего ты там возишься? — снова раздался мамин голос. — Идем чай пить. Ты сейчас разменяешься, тебя потом вообще никто не возьмет. Надо быть позитивней в жизни. Улыбайся людям, и они улыбнутся тебе в ответ. Ты просто изначально себя неправильно ведешь. Ты начинаешь отношения с мужчиной с того, что жениться не нужно. А надо изначально так себя вести, чтобы он не мог сказать «нет».

Дина пыталась напялить шлем на голову, но голова большая, а хвост, туго стянутый на макушке, мешал. Дина распустила волосы.

Дина в шлеме зашла в большую комнату. Мать сидела, пила чай и смотрела телевизор. Там шло какое-то шоу про жизнь. Люди в студии говорили, как жить со свекровью. Молодая женщина ругалась с пожилой — видимо, свекровь со снохой.

— Дина, не повторяй моих ошибок. Одной очень сложно воспитывать ребенка. Одной очень тяжело.

Дина постучала рукой по шлему, показывая, что не слышит. Мама посмотрела на Дину, как на больную.

— Семь лет, что ли? Все за глупости свои. Снимай. Снимай давай.

Мама жестом показала Дине: снимай. Дина сняла шлем — из-за длинных волос было неудобно, они все растрепались и больно цеплялись за обшивку. Дина ойкнула и поморщилась.

Она села рядом с мамой на диван, положила шлем на колени. Посмотрела на экран. Ведущий пытался развести и утихомирить сноху и свекровь.

— Мам, выключи, ради бога. Не могу смотреть. На работе тошно, еще дома это.

— Нет, ну ты интересная. Ничего с ней не обсуждай, телевизор не смотри.

Мать нажала кнопку пульта — и экран погас.

— Что ж мне делать?

— Чай пей.

— Я и пью... Приехала, даже поговорить с матерью не может.

Мама отпила еще из чашки, посмотрела на Дину.

— Нет, ну ты посмотри, один нос остался.

Дина терла рукой надпись «СССР» на шлеме. Под окнами, было слышно, затормозила, шелестя, машина, а потом засигналила, кого-то вызывая.

— Ну, давай поговорим, — сказала Дина. — Ты вот мне про отца никогда не рассказывала.

Мама молчала. Дина с вызовом подняла голову — и увидела, что мама рассматривает цветок на подоконнике.

— Нашла тему. Что тебе рассказывать? Я тебя растила без отца. Что рассказывать?

— Ну кто он? Кем работает?

— Не знаю я, кем он работает. Если бы знала, на алименты бы подала.

Дина вздохнула. Мать обернулась.

— Чего это ты спросила?

Дина обнимала шлем, как живот.

— Это же ненормально — я ничего об отце не знаю. Ни фамилии, ни имени. У меня отчество — и то дедушкино. Ну неужели у тебя ни одной фотографии не осталось?

Динина мама посмотрела на Дину. Опустила руки.

— Ты, чем в прошлом копаться, лучше бы с будущим разобралась. Диплома нет, работы постоянной нет. Замуж не выходишь.

Мама подошла к шкафчику с фотографиями. Начала что-то там искать. Потом вытащила черно-белую размытую фотографию — общую. Кинула Дине на колени. Все — кажется, студенты, — на субботнике. Дина сразу увидела мать — в штанах и белой футболке, с платком на голове. Мама подметала около деревьев.

Мать ткнула пальцем на парня в черной куртке у третьего дерева. Парень красил дерево.

— Вот он, твой отец. Это единственная фотография, которая осталась. — Она помолчала. — Остальные я все сожгла.

Мать начала собирать чашки. Дина стала жадно всматриваться в изображение. Но на мутной фотографии ничего нельзя было разобрать. И, как назло, именно лицо этого парня было особенно мутным. Черная куртка, кеды. Вместо лица — расплывчатая улыбка. Понятно было, что он улыбается.

— Очень выразительное лицо.

Дина хотела сказать это без иронии, но не вышло.

— Такая фотография. Ты хотела увидеть? Вот, это всё.

Волосы вроде темные.

— Мам, он темненький был?

— Нет, светленький.

— Здесь кажется, что темненький.

— Как бы, интересно, у тебя тогда светлые волосы получились? Светлый — рецессивный ген, ты по биологии не проходила?

Дина отложила фотографию. Потом снова взяла, стала смотреть.

— А как его звали?

— Дин, это что, интервью? Я не готова говорить об этом.

— Да ты никогда не готова. А потом говоришь: говорить не о чем.

Мать ушла на кухню. Поставила чашки в раковину. Включила воду. Начала мыть чашку. Терла и терла губкой, не отрываясь. Потом остановилась и замерла, думая о своем. Что-то вдруг решив, выключила воду. Кинула губку в раковину, вытерла руки и вернулась в комнату... Но Дины там уже не было. Мать удивленно остановилась.

— Дина.

Она даже не позвала, а сказала тихо.

Тишина. Только все та же машина за окном сигналила кому-то. Мать вышла в коридор. Дининой обуви не было. Мать посмотрела на закрытую дверь. Потом опять вернулась в комнату, постояла в нерешительности и включила телевизор.

А Дина громко спускалась по лестнице подъезда. На третьей площадке остановилась, перевела дух. Села на подоконник и прикурила. Достала из куртки фотографию отца на субботнике, снова начала вглядываться.

За окном, во дворе рядом с детской площадкой сушилось белье — широченные пододеяльники и простыни. Носились дети. Кричали и смеялись. Они во что-то играли, задевая белье. И оно раскачивалось туда-сюда. Слышны были их крики.

— Я Бэтмен!

— Никакой ты не Бэтмен! Бэтмен — Сашка.

— А я тогда кто?

— Не знаю, придумай что-нибудь другое.

Где-то на этаже хлопнула дверь. Дина поспешно выкинула окурок в окно и встала с подоконника. Мимо Дины прошла молодая женщина. Она бросила на Дину оценивающий взгляд. Дина посмотрела ей вслед. Потом сунула фотографию в куртку и тоже пошла вниз.

Трехэтажные старые дома с облупившейся штукатуркой и цветной рекламой на стенах. Саратов был неспешным городом. Здесь варилась своя жизнь, тихо булькали в котле свои страсти. Дина шла по улице. Разговаривала по телефону подходящим случаю голосом.

— Алло, Катька, привет! Это Дина Трофимова.... Нет, в Саратове.... Да, представь себе. Думаю, может, встретимся?... Да.... О'кей. На созвоне.

Дина сбросила звонок и тут же набрала другой номер.

— Алло, Валька. Здорово. Это Дина... Ну а какая?.. Да, в Саратове... Нет, только сегодня приехала. Давай, может, встретимся?.. Ну отлично... Давай, ага. Целую. На созвоне.

Дина шла мимо магазинов, мимо прохожих и остановок.

— Алло, Славка, привет! Узнал? Привет... В Саратове, да... Ну, конечно... Конечно, встретимся! Да, у меня все хорошо, при встрече расскажу... Ну давай. Целую, ага. На созвоне.

Вокруг радовался и ворковал город. Продавщица курила в дверях магазина и рассматривала Дину. Дина прошла мимо. Она совсем не вписывалась в привычный саратовский ритм. То и дело кого-то обгоняла и толкала... Вдруг она выхватила из толпы лицо — лицо Махи Конеевой. Маха стояла на остановке, было видно, что она явно опаздывает. Она то выглядывала на дорогу, то смотрела на часы. Дина подлетела сзади.

— Конеева! Маха!

Маха заулыбалась. Объятия и визги.

— Динка! Трофимова! Вот так да.

Маха щупала Динины рукава.

— Ну ты как? Давно приехала? Как ты? Ты торопишься?

— Ну да, вообще-то.

Маха обрадованно улыбнулась.

— Я тоже. Пойдем.

Маха взяла Дину под руку и поташила.

Они с Махой стояли на знаменитом саратовском мосту. Ветер трепал их волосы. Они смотрели вдаль и дули в бутылки с пивом. У-у-у. Тихий вой переносился от Махи к Дине.

— Мах, а помнишь, как ты на спор с этого моста прыгала? — спросила Дина.

— Помню. Сто рублей выиграла у Вовки. Ты, кстати, знаешь, что он разбился?

— Знаю, да.

— Надо же... — Маха скорбно помолчала. — Я слышала, что по статистике с парашютами разбивается один из ста. Можешь себе представить, Вовка оказался одним из ста?

— Лучше б он оказался одним из остальных девяносто девяти.

— Ну, может, ты и права.

Дина снова подула в бутылку.

— А это ведь Вовка-то тебе шлем тот дурацкий достал, — вспомнила Маха.

— Ага. Поменял на колеса от мотоцикла. Дедушкины колеса были. Бабушка тогда ничего, а мать мне много нового сказала о моих бездушности, наглости и эгоизме.

— И что, он, правда, космонавтский был, шлем этот?

— Не знаю.

Дина с Махой как-то синхронно отошли от перил и пошли по мосту — на полусогнутых, оттого что мост шел под уклон. Мимо проносились машины, захлестывая их своим шумом.

— Мах, а ты замуж хорошо выходила?

— Хорошо. У меня платье было за тридцать тысяч, из магазина.

— А теперь оно где?

— В шкафу висит. На память. Я иногда достаю. Примериваю, пока не растолстела.

— А ты ребенка не хочешь родить?

— С ума сошла! Кто его кормить будет? У меня Петька пять в месяц зарабатывает, и я там около трех со всеми премиями. И вообще, я уехать хочу.

— Куда?

— Не знаю. В Европу. Не навсегда, конечно. Есть такая мысля. Пожить там года три, потом вернуться. Понимаешь, хочется что-то новое начать. Заново все построить — работу, отношения, жизнь.

— Ага. Волосы обрезать, новое постельное белье купить.

— Нет, правда. Представляешь — зима, а ты в какой-нибудь Праге или в Париже выходишь себе из съемной мансарды и идешь по делам. Не как турист, а как житель, идешь по обыкновенным делам по парижским улицам, забегаешь в кафе перекусить, созваниваешься с кем-нибудь. Красиво. Надоело здесь уже все, если честно. Тебе там в Москве все же веселее. Там возможности, жизнь. Там можно реализоваться. Даже банально — шмотки нормальные купить. А здесь одно и то же каждый день.

Дина вдруг заметила, что они дошли до конца моста.

Маха повернулась к Дине, чтобы попрощаться.

— Ладно, пойду я. А то я еще тогда уже на сорок минут опаздывала.

— Ну, увидимся.

Маха потопталась.

— Слушай, а зачем тебе шлем-то этот нужен был?

Дина помолчала.

— Потом как-нибудь расскажу.

Серега давно работал в автоцехе. Заниматься приходилось разным — от обычного ремонта до установки 5:1. С Диной Серега тоже дружил давно. Еще с музыкальной школы. Неудавшийся роман или что-то такое — они и сами теперь не помнили. Но дружба осталась, это точно.

И теперь Дина пришла в цех. Огромные открытые ворота, в которых никто не останавливал. Арматура, арматура, машины, запчасти, искры... Высоченные потолки и такие большие пространства, что можно заблудиться.

Серегу Дина нашла в цехе поменьше. Он лежал под машиной. Только ноги торчали. Но даже по ногам Дина узнала: Серега. Серега был худой и длинный, и все штаны были ему коротки, из-под них торчали волосатые ноги со следами резинки от носков. Дина остановилась возле Серегиных ног и заулыбалась. Потом подошла и ткнула его в пятку.

— Серега, привет.

Из-под машины раздался голос:

— А, Трофимова? Приехала?

Дина привыкла — Серега никогда не кидался в объятия, поэтому был самым старым и надежным другом.

Дина присела на корточки рядом с Серегиными ногами.

— Серег, я поговорить с тобой хотела.

Она оттянула резинку его носка и отпустила. Серегина нога дернулась.

— Ай, — раздалось из-под машины. — Ну, чё делаешь-то?

— Я тебя про отца хотела спросить.

Серегины ноги вдруг уехали и пропали. Дина пошла вокруг машины, надеясь встретиться с Серегой. Но Серега скрывался где-то внутри. Дина припала к широкому отверстию и закричала:

— Про отца хотела тебя спросить!

— Так он умер, когда мне пять было.

— Да не про твоего — про моего!

— Про твоего?

— Про моего, не про твоего.

Дина снова обошла корпус машины. Откуда-то вдруг появилась Серегина длинная рука с большой неуклюжей кистью.

— Отвертку дай.

Дина машинально сунула в Серегину ладонь отвертку, и рука снова исчезла.

— Родная, ты атавизм, — раздался из недр железяки Серегин голос.

— Кто я?

— Атавизм. Дома словарь откроешь, посмотришь, что означает.

Дина стала ковыряться в какой-то дырке сбоку.

— Искать прошлое теперь неактуально, — продолжал Серегин голос. — Ты посмотри, как жизнь бежит. Вперед. За настоящим-то не угонишься. А уж у вас в Москве — так подавно. Кому сейчас прошлое надо? Не ковыряйся...

Дина поспешно убрала палец из дырки. И как это он увидел? Снова заглянула за машину. Серегин голос продолжал:

— Я вон с девчонкой познакомился. Так она даже не знала, что вторая мировая война началась не в сорок первом, а в тридцать девятом году. И что американцы не против нас воевали, а против немцев.

— При чем тут мой отец?

— При том. Девчонка — заместитель управляющего банком. Усекла?

— А что я должна усекать-то?

— Дин, тебе двадцать три. Двадцать три года прожила без отца. Зачем он теперь-то тебе нужен?

— Не знаю... Убедиться, что он есть? — скорее спросила, чем ответила Дина.

Она опять начала ковырять дырку, но вовремя спохватилась и убрала руку.

— Будь современней. Скоро детей уже в пробирках будут выращивать, под номерами. А ты отцов ищешь.

Дина рассматривала покореженный корпус машины.

— Ну слушай, ну... если б они хоть развелись. Или отец, скажем, умер. Пусть бы даже ушел от нас, бросил, как у нормальных людей. А тут вообще...

— Дин... Слушай, у меня тут работы по горло. Давай отдельно встретимся. Может, на концерт сходим или куда-нибудь? Поговорим нормально. Завтра вечером Чайковского играют. Солнцев дирижирует. Помнишь Солнцева? Все время на пиво стрелял по учаге?

— Помню. Давай сходим. Ну... я пошла тогда.

— Выход найдешь?

Дина кивнула и пошла, то и дело оступаясь, через цех. На каблуках по неровному полу, усеянному остатками производства, идти было неудобно. Вдруг сзади раздался Серегин голос.

— Динка!

Дина обернулась. Она увидела его худющую сутулую фигуру вдалеке, около машины.

— Рад тебя видеть!

Дина кисло улыбнулась и ушла.

К тете Тае Дина добралась уже под вечер. В воздухе квартиры висели провинциальные семейные традиции и пар жарящихся котлет. Тетя Тая — полная, красная — нависала над столом, разложив на нем свою пышную грудь. Дина показывала тете Тае фотографию — ту, что дала ей мать. Тетя Тая вытерла руки о передник, поднесла фотографию ближе.

— Ну не Валерка. Валерка вот он, как всегда, в шляпе своей идиотской. Сашка? Нет, Сашка вон, рядом с матерью твоей. Подожди, дай подумать... Страхов к нам еще не перевелся... Либо Петька Зосимов...

Дина внимательно слушала — тут же достала из сумки какой-то исписанный листок — половинку А4 — и кинулась записывать.

«Петр Зосимов».

— Колька, может, Чудков?

«Николай Чудков», — выводила Дина.

— Куртка какая-то странная, ей-богу, не помню такой ни у кого... Никита еще, может, Краснов?

«Никита Краснов».

— А, Кочубей еще может быть. У него кепка была. Он в тот день заболел, и мы думали — он не придет на субботник. А он пришел все равно. Я влюблена в него была.

— Кочубей — это кто?

— Кочубей — это Костя Беев.

Дина записала. Тетя Тая проследила за ее рукой. Вздохнула.

— Я не знаю ничего, Дин. Если б знала, сказала бы тебе. У матери-то твоей мужики... были, мужики. С Чудковым она почти целый год жила.

— Как это — жила?!

— Вот так. В гражданском браке. А ты не знала? Ее даже за это из университета выгнать хотели. Дина посмотрела в окно. Тетя Тая продолжала: — Зосимов? Может, и Зосимов. Они приходили ко мне как-то вдвоем. А Кочубея она у меня отбила. Зачем-то. А кто отец, она мне так и не сказала. Да я и не спрашивала. Тогда не принято было интересоваться. Я только знаю, что он за бабушкой твоей приезжал, в роддом ее отвозил. Мне Зинка как сказала, что твой отец бабушку привезет, — я и рванула. Приезжаю к роддому. И только спину его разглядела — светленький, высокий. Я — в роддом. Забегаю. А там

полон холл таких. Высоких, светленьких — всяких. И, главное, из группы нашей — никого. Я потопталась-потопталась. И ушла. А потом мать твоя вышла. Видать, отцу твоему что-то сказала. И он как испарился. Пока мы с бабушкой у матери сидели, он ушелестел на своем «Запорожце». Надо было хоть номер машины запомнить, дуре.

Тетя Тая обернулась. Дины уже не было на стуле. Тетя Тая растерялась. А потом нашла Дину у окна. Та стояла, прислонившись к стеклу.

— А вообще, Динка, ты лучше, чем в прошлом-то копаться, с Димкой своим бы помирилась. А то — ушла она. Хорошо живешь — с мужиками расходиться.

Слова тетя Тая подбирала грубые, но говорила при этом мягко, по-матерински.

Тетя Тая вернулась к плите. И снова в кухонном тумане заметалось ее голубое платье. На кухню вышел Костя — десятилетний Таин сын. Он подошел к Дине, потянул ее за штанину.

— Привет.

Дина неловко улыбнулась. Она никогда не знала, о чем разговаривать с детьми.

— Привет. Ты меня помнишь?

— Я тебя очень хорошо помню. Ты мне сказки рассказывала.

Тетя Тая азартно переворачивала котлеты. Дина присела на стул. Костик устроился рядом.

— Динка, все-таки как ты на мать похожа, страсть! — сказала тетя Тая. — Костя, руки помой.

— Ничего я не похожа!

— Как не похожа! Очень похожа. Костя, помой руки.

Дина разозлилась.

— Ничего я не похожа! Это вы так говорите, потому что отца моего не видели. Вовсе я не похожа. Я копия отец, особенно в детстве была. Мне мама говорила.

Тетя Тая поставила на стол огромную тарелку с котлетами.

— Ладно, ешь давай. Костя, руки!

Тетя Тая подставила табуретку и села. Костя подошел к раковине, открыл кран и, воровато оглянувшись на мать, аккуратно сунул кончик пальца под струю воды, потом закрыл кран. И стал усердно натирать руки полотенцем.

— А где дядя Гриша? — спросила Дина.

Тетя Тая махнула рукой.

— Пьет где-то, мудак. Костя, уши закрой.

Костя послушно закрыл уши. А тетя Тая доверительно наклонилась к Дине.

— Затрахал он меня, скотина. Разведусь я, дождетесь. Ешь, ешь давай. — И потом Косте: — Открывай.

Костя сел за стол и убрал руки от ушей.

— Ну а ты-то, ты-то как?

Тетя Тая вытерла под мышками.

— У тебя-то чего? У тебя-то, надеюсь, ого-го?

И тетя Тая потрясла для мощи кулаком.

— Ого-го, — вздохнула Дина.

Она взяла котлету и начала говорить с набитым ртом.

— Я все там же. На телеке. Но... Я это... я, может, за границу уеду. Есть такая мысля. Не навсегда, конечно. Года на три. Поживу, потом вернусь. Здорово бы было.

— Когда я ем, я глух и нем, — вставил Костя.

— Это для детей поговорка. Для взрослых другая, — сказала тетя Тая.

— Какая? — упрямо спросил Костик.

— Вырастешь — узнаешь. Ну так и чего? За границу, говоришь? Куда?

— Не знаю. В Европу, наверное. Представляете, идешь по каким-нибудь парижским улицам не как турист, а по своим делам обычным. Заходишь в кафешку перекусить, звонишь там... Красиво.

— Нет, я не представляю... Я так представляю — везде одна и та же хрень.

Дина легла спать в одной комнате с Костиком. Он на раскладушке, — как мужчина. А Дина, как женщина, на диване. Они лежали в темноте и таращились на звезды в окне.

Костя шепотом спросил:

— Слушай, а у тебя так бывает, что не можешь заснуть?

— Постоянно.

— Да? А из-за чего?

— Из-за разного...

— А я вот вчера не мог заснуть. Все думал, когда к нам инопланетяне прилетят.

— Зачем они прилетят?

— Чтобы все здесь разбомбить.

— Ты что, хочешь, чтобы здесь все разбомбили?

— Папа говорит, это неизбежно.

Дина посмотрела на Костика, улыбнулась.

— Хорошо, когда знаешь, из-за чего не можешь заснуть. Я не знаю.

— А ты придумай что-нибудь. И думай, думай об этом. И так заснешь.

Неожиданно дверь в комнату тихонько открылась, и заглянула тетя Тая — уже в ночнушке.

— Дин, ты спишь?

— Нет еще.

— А Костя спит?

— Спит, — соврала Дина.

— Дин, слушай, я вот тебя все спросить хотела. А правда, все эти передачи по телевизору — липа? Правда, что туда подставных людей берут? И дают им роли, а они играют?

Дина задумалась.

— Нет.

— Слава богу. А я уж думала, все там подставные. Думала, чего мы, как дураки, смотрим? Нас затрахивают со страшной силой. А мы верим, идиоты.

— Не затрахивают.

— Это хорошо. Буду всем теперь говорить, что это все правда.

— Правда.

— Ну хорошо. Хорошо, что правда. Ладно, спи. Спокойной ночи.

Тетя Тая прикрыла дверь.

Снова наступила короткая тишина. А потом Костик снова спросил:

— Дин, а ты в детстве кем хотела стать?

— Космонавтом.

— А я — шахтером.

— Шахтером — сложно.

— Космонавтом тоже.

— Ну ладно, давай спать. Хочешь, я тебе сказку расскажу? Как раньше?

— Не надо. Вырос я уже. Не до сказок мне.

Слышно было, как Дина усмехнулась в темноте.

— Ладно. Спи тогда.

Саратов — город маленький. И Дина без труда нашла нужные ей адреса... Утром она уже сидела напротив дома на невысокой оградке палисадника и пыталась угадать нужную квартиру, смотрела на окна.

Из подъезда вышел мужчина с собакой. Дина посмотрела на него: не он ли — Николай Чудков? Мужчина ушел за дом, во двор. То ли решив, что не он Чудков, то ли, наоборот, что это он и теперь квартира пустая, и с души свалилась не совсем понятная миссия, Дина встала и зашла в подъезд.

Остановилась перед нужной дверью. Дверь была деревянная, тяжелая, неновая.

Голос Дины *(за кадром)*. Здравствуйте. Николай Чудков? Деканат физического факультета организует встречу выпускников. Здравствуйте. Николай Чудков?

Дина нажала кнопку звонка. Поправила волосы, прокашлялась.

Дверь тут же отворилась. Перед Диной стоял мужчина, который выглядел старше своих лет. В очках без одной дужки. В растянутых трениках и рваной майке. У мужчины были черные, тронутые сединой волосы. Дина остановила взгляд на волосах и растерялась. Мужчина оглядел московскую Дину слегка удивленно.

— Здравствуйте, Николай Чудков, — вышло у Дины утвердительно.

— Здрасьте. Насчет расселения, что ли, опять? — предположил Чудков единственно возможный в данной ситуации вариант.

— Не совсем... Меня... а... Дина зовут. Я дочка Зины Трофимовой. Вы с ней в университете учились.

Чудков обрадовался.

— Ааа! То-то я смотрю — лицо знакомое. Ну, проходите-проходите.

Чудков открыл дверь шире, и Дина зашла.

Дина сидела на грязной-грязной кухне. На полу и на столе были постелены газеты. Обои от стен в некоторых местах отошли. Холодильник был весь заляпан. Дина старалась сидеть на самом кончике табуретки, чтобы штаны не испачкать. Наблюдала за Чудковым. Чудков пытался хозяйничать. Ставил чайник. Потом залез под чайник сигаретой, прикурил от конфорки. Дина подумала и достала свои сигареты из сумки. Чиркнула зажигалкой.

Чудков прищурился — то ли улыбнулся, то ли прослезился от дыма.

— Куришь?

У Чудкова был сипловатый голос.

— Только маме не говорите.

— Да я пока еще не стукач, — с вызовом процедил Чудков.

Они одновременно выпустили дым. Дина, немного смущаясь, осторожно спросила:

— Простите, а вы волосы случайно не красили?

Чудков улыбнулся.

— Нет. А что, пора?

— Да нет. Очень даже. Седина даже, знаете, красит мужчину... Я имела в виду — у вас всегда волосы были темные?

— Ну да.

— И никогда-никогда светлыми не были? Ну, может, выгорали. Там... где-нибудь... в институте... на субботнике... когда фотографировались.

Чудков вроде бы на самом деле засомневался — потом решительно покачал головой.

— Да нет. Ну что я, в конце концов? Всегда, конечно.

Чудков распахнул холодильник. Там была только кастрюля супа посередине.

— Значит, в Москве, Дина, проживаешь... Супу хочешь?

— Нет, спасибо.

— Ну вот, — даже как будто обиженно сказал Чудков.

Он погасил сигарету и бережно положил бычок на стол около плиты.

— Знаете, чем принципиально отличается Москва от Саратова? — спросила вдруг Дина. — Тут вот кастрюли в холодильниках, супы на всю неделю. Второе на двадцать человек в казанке. А в Москве холодильник всегда пустой. Готовишь на один раз — и всё. Купила триста граммов говядины, сделала рагу — и всё. Каждый раз заново готовишь.

— Неудобно.

— Нормально. Я думала сначала, это только я так живу. А потом по гостям поездила. Везде то же самое.

Чудков подошел и прижал руку к чайнику, ожидая, пока тот закипит. Так и стоял с прижатой ладонью.

— Почему так? Вы что, к бомбежке готовитесь?

— Почему к бомбежке?

— Ну или к землетрясению. Я в детстве на Камчатке жил. У нас так было: все наготове — вещи собраны, в один чемодан упакованы, деньги и документы в особом месте. Чтоб если что сразу на улицу выскочить. Так мы и то еду на неделю готовили.

Дина задумалась.

— Не знаю, может, и к бомбежке. У нас свое землетрясение. Мало ли что — вдруг с квартиры придется съезжать. Раз — вещи покидал и съехал. А так что — суп из холодильника за собой носить?

— А ты что, квартиру снимаешь?

— Снимаю.

— А что не купишь?

— Денег нет.

Чудков вдруг вскинулся и отдернул руку от чайника, наконец-то обжегшись.

— Блядь — извини, — вот как жить-то в этом мире, если квартиру купить нельзя? Как детей-то рожать? У нас, Динка, все было. И квартиры давали, и работу. И пенсия тебе, и стипендия. Поэтому мы великие дела вершили. А вы что? Вы что, блядь, извини, дела вершите? Вы делишки варганите. И я вас не могу за это осуждать. И это ведь... ты ведь молодая, тебе пожить надо, замуж выйти. А ты всю жизнь на квартиру будешь копить.

— А я не буду. Я замуж выйду — и в квартире мужа пропишусь.

Чудков оглядел Дину, как в первый раз.

— Хорошо ты придумала. Продвинутая.

— Это шутка была. Я с мужем разошлась.

— Уже замужем успела побывать?

— За гражданским.

— За военным.

— Чего?

— Ничего. Юмор такой. Гражданский брак. Как будто бывает милицейский или там военный. Я вот матери твоей тоже говорил: давай распишемся. А она отказывается наотрез — это, говорит, у нас с тобой, Коля, гражданский брак.

Чайник закипел, и Чудков стал разливать по стаканам мутную жидкость.

— Все-таки странная Зинка была баба. Все замуж норовят. А она ни в какую. Ты тоже, что ли, в мать?

Дина помолчала.

— У моего Димки был сводный брат — по отцу. Он когда меня представлял, то говорил: «Это гражданская жена моего сводного брата».

— Запутано.

— Нормально. Все привыкли.

Чудков поставил чашки на стол. И, собственно, разговор был исчерпан. Но Дина из приличия пригубила чай.

А через полчаса она стояла на пороге. Чудков прощался.

— Ну ладно. Зинке привет.

— До свидания. Спасибо вам...

Чудков закрыл дверь. Дина вздохнула и начала спускаться по лестнице. Вдруг дверь снова распахнулась, Чудков выглянул на лестницу.

— Эй, подожди. А ты чего приходила-то?

— Так. Ну просто. В гости. Мама рассказывала про вас — и я решила зайти.

— А, понятно. Я просто подумал: может, надо что. Ну пока. Если что — обращайся. Но пасаран.

Чудков снова захлопнул дверь. На этот раз окончательно.

Дина вышла из подъезда и зажмурилась от солнца. Облегченно пожала плечами, посмотрела на часы — и пошла.

На кладбище всегда спокойно и тихо. А днем — особенно. У остановки тетки торговали искусственными цветами. По широкой, главной, дороге шли люди — кто-то туда, кто-то — обратно. Могилки были прилеплены вплотную одна к другой, кое-где вылезая на дорогу.

Дина и бабушка мыли на дедушкиной могилке: Дина — памятник, бабушка — оградку. Молодая-молодая Дина на каблуках, бабушка — старая, с седыми волосами, но все еще подвижная и сильная. Единственное, что можно сделать для умерших, — отмыть их могилу, поэтому мыли тщательно. Периодически окунали тряпки в воду — и тогда с тряпок с шумом стекала вода. На памятнике была фотография деда и красная звезда сверху. Динина мать в перчатках возилась рядом — выдирала сорную траву. Все молчали. Откуда-то, со стороны дороги, донесся плач, но потом растворился в теплом кладбищенском воздухе. Далеко заливались птицы. На некоторых соседних могилках тоже кто-то работал или просто сидел.

Выдирая траву, Динина мама несколько раз столкнулась с Диной спиной. Специально столкнулась. Дина не выдержала.

— Мам, ну здесь же могила — строго отпущенные квадратные метры.

— Рот закрой, — сухо ответила мать.

Динина мать, не глядя ни на бабушку, ни на Дину, ушла с выдернутыми пучками травы к большой дороге, где стоял мусорный контейнер.

Дина знала, что у матери с бабушкой уже давно испортились отношения. Но она никогда не вдавалась в подробности. А теперь, когда мать отошла на некоторое расстояние, Дина вдруг спросила:

— Бабуль, а из-за чего вы с мамой поругались?

— Да я не помню уже. — Бабушка пожала плечами и улыбнулась. — Поругались из-за чего-то. Мать твоя как уехала тогда в Москву, так, мне кажется, и не возвращалась.

— Она что, в Москву ездила?!

— Ну а как же. Ездила. Все ездят. И она поехала. А она тебе не рассказывала?

— Она мне не рассказывала.

— Она, видишь ли, балетом хотела заниматься. Балериной стать. Поступала куда-то. Но, видно, не вышло. Она ж нам не докладывала. Уехала и уехала. Потом вернулась. Ну, вернулась и вернулась. Теперь она ко мне редко приходит. — Бабушка помолчала. — Да я уже всё, Диночка, пора. Готовлюсь.

Бабушка торжественно посмотрела на фотографию давно схороненного мужа.

— Вот еще. Прекрати, бабуль. Готовится она.

Подошла Динина мать. Дина и бабушка разом замолчали и продолжили работать. Дина посмотрела на мать... Немножко по-другому посмотрела, как бывает, когда вдруг узнаешь о человеке что-то, что раньше не знал, а надо бы.

Мать взяла оставшийся мусор, пустое ведро и снова ушла к дороге.

Как только мать отошла, они снова перестали мыть, и Дина спросила:

— Бабуль, а ты моего папу помнишь?

— Нет, не помню. Да кого помнить-то? Один случай помню. Ты уже родилась. Мы-то не знали ничего. Я как-то увидела, что у Зинки живот из-под платья выпирает, и поняла: беременна... Ну так вот, ты уже родилась. И я собралась к матери в роддом ехать. А тут вдруг звонок в дверь. Я открываю. На пороге мужчина стоит — красивый такой, высокий. Я, говорит, Зинин товарищ по университету, еду к Зине в роддом, надо ли вам какие-нибудь вещи отвезти? Вещи я никакие не взяла. А поехать — поехала. Приехали. Он мне велел сидеть в машине, а сам пошел с врачом о свидании договариваться. Ну, мне сказали — я и сижу. А тут идет Тая — подруга мамина. И она, значит, с машиной поравнялась и говорит: «А вы знаете, кто это такой?» «Знаю, — говорю, — Зинин товарищ по университету». Она на меня так посмотрела. Прям как на дуру, честное слово, и говорит: «Это Динин отец». Ну я тут, конечно, высунулась из окошка, думаю,

дай его разгляжу. Красивый такой, высокий... И так и ушел... А обратно я сама доехала... Я у матери твоей тогда ничего спрашивать не стала. Но любила она его — страсть, это я видела. И никому ни словечка.

— Слушай, бабуль, а он темненький был или светленький?

— Светленький, — неуверенно сказала бабушка. — Да, вроде светленький.

— А я на него похожа?

Бабушка посмотрела на Дину.

— Я не знаю. Мне кажется, ты на деда похожа.

В это время к могилке вернулась мать. Бабушка и внучка снова замолчали. Мать поставила с гулким стуком ведро, полное воды.

Бабушка наклонилась к Дине и тихо, чтобы мать не услышала, сказала:

— Знаешь, вот об одном только жалею, что имени нормального тебе не дали. Я против была, чтобы тебя Диной называли. Как собака какая-то — Динка. Был бы отец, он бы настоял, чтобы мать по-другому назвала.

— Ну это вряд ли, — ответила Дина.

Вечером Дина с Серегой опаздывали на концерт. Бежали. Дине на каблуках было неудобно. Серега на ходу рассказывал.

— Я не знаю ничего. Мать твоя просила ему какой-то пакет отнести. Я и отнес. Там баба какая-то дверь открыла. Я пакет отдал и ушел. Слышал только, что какой-то мужик футбол смотрит по телеку. Он крикнул: «Кто это?» Бабе этой крикнул. Но я испугался, что он меня расспрашивать начнет, и убежал.

— Подожди, не могу больше.

Дина остановилась и приложила руку к груди, пытаясь отдышаться. Серега тоже остановился. Он почесал ногу чуть повыше носка. Посмотрел, как Динка дышит, оттопырив нижнюю губу.

— Вечно ты так, Трофимова. Хоть бы раз куда вовремя пришла. Всегда опаздывала.

— А у меня особая пунктуальность. Я прихожу не вовремя, а когда надо.

Они вбежали в консерваторию. Слышались отдельные звуки — кто-то где-то репетировал, кто-то распевался. В холле было пусто. Серега подбежал к кассе.

— Нам два билета на пять.

— Нет билетов. Все продано.

— Как продано?

— Продано.

— Подождите. А... входные какие-нибудь...

— Ничего нет.

Серега отошел от кассы.

— Вот тебе и «когда надо». Блин, первый раз такое. Чтобы у нас на концерт билетов не было. Ты, Трофимова, эксклюзив.

Дина вздохнула.

— Ну и что делать?

— Ладно, пойдем пожрем чего-нибудь.

Серега с Диной шли к кафешке неподалеку. Вернее, понуро брели.

— Вот всегда так, — сказала Дина. — Хочешь чего-нибудь высокого, а заканчивается жратвой.

— Разве это плохо? — усмехнулся Серега.

Минут через десять они сидели за столиком и изучали меню. Дина наклонилась к Сереге и тихо возмутилась:

— Суп четыреста рублей! Ну ни фига у вас здесь! Прям какие-то московские цены. Кто ж у вас тут ест этот суп?

— Пошли отсюда.

— Да неудобно уже как-то. Тоже, скажут, приехала из Москвы, суп себе в провинции купить не может.

— Да кто скажет? Откуда они знают, что ты из Москвы?

Серега с Диной переговаривались негромко, чтобы никто не услышал.

— Да знают, знают. Я уже тут разговаривала при входе, пока ты туалет искал.

— С кем разговаривала?

— Ни с кем, просто так говорила. Вон, видишь, белая такая, на китайца похожая? Она на меня так презрительно посмотрела, когда мы вошли. Ну вот, и я специально, чтоб эта дура не лупилась, сделала вид, будто я с Москвой разговариваю.

— И что, помогло?

— Не знаю. Но я удовлетворилась, это точно. Дурацкая привычка, но я, как в Саратов приезжаю, обязательно где-нибудь в кафе или в общественном транспорте, чтобы все слышали, в телефон начинаю говорить: «Алло, нет, я не в Москве сейчас, я в Саратове, да, скоро приеду. А что, на телевидении проблемы?» И еще добавляю что-нибудь типа: «А ты мою машину отогнал?»

— У тебя что, машина есть?

— Нет, топарь. Говорю же, привычка дурацкая. А еще видишь, вон та, черненькая, у кассы стоит?

— Ну.

— Мы с ней в школу эстетики вместе ходили. У нее бабушка соседка моей тети. Наверняка узнала. У тебя сколько денег?

— Не знаю, рублей триста есть.

— Ну и у меня штука. Давай два супа закажем. И кофе самый дешевый.

— Да тоже неудобно. Заказывать — так нормально. А то сразу поймут, что у нас денег нет.

— Да ладно тебе. Может, я просто забежала в кафе. Даже есть не хочу. А просто так кофе выпить, супчик похлебать. Такое же может быть?

— Может. Но они не поверят. Здесь тебе не Москва. Если в кафе заходишь, надо нормально еды заказывать. Иначе заподозрят. Видно же, что ты суп заказываешь, потому что у тебя денег нет.

— Почему нет? У меня есть. А ты адрес не помнишь? По которому тогда пакет отцу моему отдавал?

— Давай тогда второе закажем. Адрес? Нет, адрес не помню. Это же сколько лет назад было. Помню, там дома такие. Дома пятиэтажные. Где-то в районе Пролетарки... Меня тетя Зина вообще просила тебе не рассказывать. Давай второе закажем?

— Нет, я не буду. Я из принципа только суп и кофе закажу. А чаевые большие оставлю. А что в этом пакете было?

— Дин, ну откуда я знаю. Я же не открывал его. Просто привез — и отдал. Слушай, лучше себе еще что-нибудь возьми, чем чаевые оставлять.

Дина тихонько открыла дверь и бесшумно зашла в коридор. Мама уже спала. Дина включила свет и, осторожно шурша одеждой, разделась.

Через минуту она уже сидела на кухне и, прижав пальцы к губам, смотрела на тополь. Он шуршал листьями, и в ночном свете они казались стальными... Что-то решив, Дина встала с подоконника. Осторожно, на цыпочках зашла в комнату. На диване спала мама. Дина взяла со столика домашний телефон. Стала аккуратно тянуть провод за дверь.

— Ты бы еще утром пришла.

Дина замерла с телефоном.

— Извини.

— А телефон тебе зачем?

— Надо.

Мама шумно повернулась на бок.

— За переговоры сама будешь расплачиваться.

— Ой, мам, да не волнуйся.

Дина раздраженно продернула провод.

— Всё, мне вставать завтра рано.

Дина вышла за дверь с телефоном в руках. Протянула длинный провод, уселась на подоконник и набрала номер. Ждала, замерев. На том конце сняли трубку.

— Алло, Дим? — нерешительно начала Дина. — Привет. Это я. Не спишь? Дим, слушай... Я вот хотела тебя спросить... А если бы я тогда эту эсэмэску не прочитала, ты бы мне рассказал? Нет, ну просто. Ну скажи — рассказал бы? — Дина выслушала объяснение на том конце провода. — ...Да не рассказал бы ты ничего. — Она снова слушала. — Дим, тебе напомнить, что там было написано? Дим, я же не дура. Если бы она просто, она бы другое писала... Она же тебе совсем другое написала. А не просто никакое. — Дина изо всех сил мяла в руках телефонный провод. — Дим, почему ты сразу мне не сказал? Ну ты что, не мог обмануть меня заранее? Я бы тебе поверила. А? Наврал бы что-нибудь, чтобы выглядело по-честному. А ты все скрыл. И если бы я эту эсэмэску дурацкую не прочитала, так и продолжал бы не говорить... А нечего скрывать — так рассказал бы! Как я теперь должна тебе верить?.. Может, и не было, да. А может, и было. Фифти-фифти. — Дина качала головой, слушая, что ей говорил Дима. — Дим, ты, помнишь, мне говорил, что если мне изменишь, то я сразу узнаю. Ну так вот, я же этого, получается, не знаю. — Дина прикусила губу от досады. — Дим, ну зачем ты все это натворил, а?.. Ну как не натворил? Я же тебе не верю — значит, натворил. Всё, не хочу даже говорить об этом, — разозлилась Дина. — ...Нет, не надо мне ничего объяснять. Да, я все равно тебе не верю, даже если ты правду говоришь. Ой, всё, не напоминай мне больше.

Дина бросила трубку на рычаг. Посмотрела в окно. А потом взяла и расплакалась. Тополь за окном тихонько прошуршал под ветром.

Зосимов работал в магазинчике. Вернее, он был его владельцем. В 90-е как-то сумел отбиться от рэкета, не разориться

и теперь правил магазином себе на радость. Продавали всякое: от левого шоколада до грудинки в нарезке.

В кабинете Зосимова было просторно. Даже странно — такой маленький магазинчик снаружи, а внутри такой большой кабинет.

— Большой у вас кабинет, — Дина оглядывалась, сидя в кресле. Перед ней лежали исписанный блокнот и ручка. — Вы что, пятое измерение открыли?

— Это откуда, из Чехова? Нет, не открыл. Это только в книгах. А по жизни — правильные чертежи.

Зосимов стоял у шкафа и задвигал под него коробки с товаром. Он был крепким мужиком, абсолютно соответствовавшим своему небольшому магазинчику.

— Слушай, давай уже на «ты», а? — пыхтя над коробками, обернулся к Дине Зосимов.

— Давайте. Давай.

Зосимов отряхнул руки, подошел к столу, встал напротив Дины.

— А как передача-то называется?

— «Наша жизнь».

— Ну я что, интересно тебе рассказал? С подробностями?

— Очень интересно, с подробностями, — Дина кивнула. — Я думаю, можно будет хороший сценарий написать. И редактор наш давно уже говорит — мало провинциальных людей из обычной жизни.

— Слушай, а меня что, на съемки пригласят, в Москву?

— Нет-нет. Это будет отдельный актер. Мы выберем особенно интересные моменты. Можем даже ваше... твое имя поменять, если стесняешься.

— Почему же стесняюсь? Совсем не стесняюсь! Имя оставь. Петр Зосимов я родился. Мне стесняться нечего.

Зосимов сел за стол. Посмотрел на Дину. С интересом посмотрел.

— Слушай. А у тебя только сыновья? Дочерей нет? — спросила Дина.

— Вроде нет.

— Что значит — вроде? Ты точно, что ли, не знаешь?

— Ну, вроде как знаю. Но, сама понимаешь, мужику не рожать. Кто вот его знает? Я в свое время часто по колхозам там ездил, картошку собирал...

— А в университете не было у тебя?

Зосимов рассмеялся.

— Да ты чё? В университете я бы точно знал. Женщин, что ли, не знаешь? — Зосимов покосился на Дину. — Я тебе могу рассказать, если матери не скажешь, что я тебе рассказывал.

— Не скажу.

— Клянешься?

— Я никогда не клянусь.

— Ну ладно, слушай. Мне твоя мать как-то пыталась пришить. Правда-правда, не смотри так на меня. Пыталась пришить. Мы с ней того, ну... молодая, понимаешь. Новый год был, праздник. А она ко мне через месяц подходит: у тебя, говорит, ребенок будет. А у меня зачет по термеху... Ты на кого училась?

— На филолога.

— Ну тебе, значит, не понять, что такое по термеху зачет.

— Почему не понять? Мне мама рассказывала.

— А, ну тогда слушай. У меня, значит, зачет по термеху. А Зинка мне: «У тебя ребенок будет». «Кто тебе сказал?» — спрашиваю. «Врач». «Какой еще врач?» «Обычный, — говорит, — врач, в белом халате». «А от кого, спрашиваю?» Она так посмотрела на меня, как будто я ей на мозоль наступил. Не знаю, я, может, тупанул тогда, но у меня же зачет по термеху, она ж должна была понимать. «Ты топарь? — спрашивает. — От меня», — говорит. Слово-то какое еще подобрала — «топарь».

Зосимов замолчал. Дина ждала, что он продолжит. Но он молчал.

— Ну? И что дальше?

— Что — дальше?

— Ну, она тебе: «От тебя». А ты?

— Не скажу. Стыдно рассказывать.

— Слушай, ну а вдруг это правда твой ребенок был?

— Был-был. Может, и был. Мы с твоей матерью пару раз... Ну, Новый год, опять же... Теоретически мог быть.

Дина посмотрела в стол.

— Ты понимаешь, что это означает?

— Что?

— Это означает, что я твоей дочерью могу быть!

Зосимов непонимающе поглядел на Дину.

— Слушай, как ты на мать похожа. Она мне прям вот так и говорила тогда.

Зосимов скопировал Динин жест. Дина вскочила.

— Да погоди ты. Не об этом сейчас. Ты пойми, все сходится. Ребенок. Ты высокий, так? Красивый, так? Светленький? Светленький!

Зосимов помолчал и наконец понял.

— Да нет, ты чё, сдурела? Какой дочерью? Зинка тогда аборт сделала.

Дина присела обратно.

— Как сделала?

— Ну так. Я же отказался... Ну то есть я не совсем отказывался, я просто не понял ничего... — Зосимов махнул рукой. — Говорю же, стыдно рассказывать.

— Подожди, я у нее что — не первенец?

— Получается, что нет.

— А ты уверен, что она аборт сделала?

— Уверен. В этом уверен. Зинка со мной потом год не разговаривала. Ты даже если посмотришь на выпускную фотографию, когда мы дипломы получали, я там ее за плечи обнимаю — а у нее рожа такая кислая.

Дина посмотрела в сторону.

— Да... А прикольно было бы: вдруг раз — и ты мой папа.

— Да ничего прикольного. Если бы вдруг раз — и у тебя папа нефтяной магнат. А я что? Что я тебе дать смогу? Ты уже взрослая, самостоятельная, у тебя жизнь своя. Ты в Москве. Квартиру я тебе не смогу купить. На мою развалюху двухкомнатную — и то два сына и племянник претендуют.

— А ты завещай кому-нибудь.

— Зачем? Пусть полаются после моей смерти. Они мне крови-то все попортили, дай бог. Ничего не буду завещать. Сдохну, а они пусть передерутся из-за куска, так им и надо. А я с небес ножки свешу и буду наблюдать за ними.

Дина встала.

— Это если с небес. А если откуда пониже? Все время задрав голову будешь стоять? Неудобно.

Зосимов смотрел на Дину, не зная, как отнестись к ее словам.

— Так что лучше уж при жизни все реши — мало ли там как обернется... Ладно, пойду я.

Зосимов засуетился.

— Да подожди, подожди ты.

Он вдруг отодвинул ящик. Там стопкой лежали импортные шоколадки. Он взял одну, жалостливо протянул Дине.

— На вот, девочка, возьми.

Дина взяла шоколадку, сунула ее в сумку.

— Спасибо.

— Я это... мне это... если бы ты моей дочкой оказалась — я бы ничего... я бы не против. Правда.

Дина открыла дверь.

— Ладно. Если что — к тебе приду. — Она улыбнулась — А топарь — это на алтайском. Они так у себя в поселениях слабоумных называли.

Дина вышла из кабинета. Вышла из магазина и пошла по улице.

Из окна Дине вслед смотрел Зосимов.

Вечером была глобальная встреча друзей. Компания из тех, что складываются в юности сами собой. Кто-то учился вместе, кто-то жил в одном дворе, кто-то на подготовительных курсах познакомился. И продолжали вместе встречаться на днях рождениях и пить. Потом разъехались. Вернее, Дина разъехалась. Остальные почти все остались на прежнем месте, обзавелись семьями или работой. Или тем и другим. И вот собрались — в честь Дининого приезда. Серега и Маха тоже были в компании как самые близкие Динины друзья.

Все сидели за двумя сдвинутыми столиками и уже напились. Кто-то ушел танцевать. Обсуждали общих знакомых. Смеялись.

— Лялик на психолога пошел.

Дина удивилась.

— Лялик? Какой же из него психолог? Ему самому лечиться надо.

— Вот и я про то.

— Да нормально. Психологи все такие, у всех какое-нибудь отклонение, — говорил Валя в красной футболке. — Вы помните, как и где мы с вами познакомились? На тренингах психологических. Помните эту тетку фантастическую, которая с нами занималась? Помните, она моргала все время, у нее нервный тик был?

Дина засмеялась.

— Я думала сначала, она нам подмигивает, чтобы подбодрить. — Дина налила себе водки в рюмку. — За психологов.

Серега оценил количество налитого.

— Дин, по-моему, тебе больше не надо.

Дина выпила и повернулась к Сереге.

— Атавизм — появление у потомка признаков, свойственных его далеким предкам. Обычно так говорят о явлениях уродства и вырождения. Ожегов, переиздание шестое.

И она снова налила себе стопку.

— Трофимова, тебе не хватит? — заметил кто-то сочувственно.

— Напивается Трофимова, не мешайте, — ответил Валя.

— А помните, — перевела Дина разговор, — как Серега на Валькину днюху напился?

— Очень даже помню, — проворчал Серега. — Именно тогда я впервые понял, что такое одиночество.

— При чем тут одиночество?

— При том, что вы меня тогда бросили в собственной блевотине.

— Тебя не бросали, а аккуратно положили, — возразил Валя.

Дина подняла рюмку.

— А вот смотри-смотри. Сейчас если кто-нибудь войдет — выпиваю, если нет — пропускаю.

Все повернулись и стали смотреть на вход. Секунда — и дверь распахнулась. Вошли двое представительных мужчин.

— Судьба.

Дина лихо опрокинула рюмку, зажала рот рукой. Кто-то сочувственно протянул ей лимон. Дина отмахнулась. И тут же снова налила себе стопку.

Серега вздохнул, встал и ушел. К Дине наклонилась подруга.

— Не обращай внимания, он тебя просто все еще любит.

Валька в красной футболке подтолкнул Дину локтем.

— Слышь, Трофимова, вот ты у нас умная, ты в Москве. Вот прокомментируй. Тут один философ недавно по радио заявил, что наше поколение — культурные банкроты. Вот ты культурный банкрот?

Дина посмотрела в водку.

— Не знаю пока.

— Я вот нет. Я реально — культурный миллионер. У меня дома настоящий Айвазовский висит. Батя из музея с выставки припер — купил на последние деньги.

— Много их у тебя, последних денег, — заметил кто-то.

— И я, между прочим, Достоевского тоже читал, — добавил Валя.

Дина подняла рюмку, посмотрела на вход и стала считать: раз, два... В кафе вошли два парня и девушка. Дина тут же опрокинула рюмку.

С танцплощадки к Дине подошла запыхавшаяся Маха.

— Пошли растрясемся, хватит здесь сидеть.

Дина смотрела на вход. В кафе вошли муж с женой и ребенком. Секунду постояли, оценив дымовал, ударные басы оглушительной современной музыки и пьяных посетителей, и тут же ушли. Дина в недоумении замерла с рюмкой.

— Вот непонятно — пить или не пить?

— Пойдем, пойдем потанцуем, — тянула Маха.

Почти все за столиком встали на Махин призыв.

Дина поставила рюмку на стол, взяла сумку. Она улыбалась, смеялась, кто-то тянул ее за рукав, Дина отнимала руку. В конце концов ей удалось вырваться из общего потока и уйти в сторону туалета.

В кабинке Дина опустила крышку унитаза, села и пьяно прикурила. В соседней кабинке две девахи в два голоса пели модную песню. Спев две строчки, девахи заржали. Дина услышала, как они смыли и вывалились из кабинки. Потом, видимо, стали поправлять прически или одежду.

— Слушай, а ты видела, там Трофимова за столиком сидит? — услышала Дина.

— Где? Не, не видела.

— Там, с Валькой и Машкой Конеевой.

— Да ладно. Чё, вернулась?

— Ну. Сидит, пьет, как лошадь. Совсем, видать, спилась в своей Москве.

Дина усмехнулась.

— Жалко девку.

— А мне нет. Нечего было ехать.

— Пойдем на нее посмотрим.

Девахи шумно вышли из туалета, хлопнув дверью. В туалете стало тихо. Дина осталась один на один с сигаретой.

Пьяный голос Дины *(за кадром)*. Вот так незаметно и приходит популярность...

Дина вздохнула и затушила окурок о пол.

Пьяный голос Дины *(за кадром)*. Такие встречи дружеские всегда хочешь — а потом ненавидишь. Сначала жаждешь увидеть, а потом не знаешь, куда деться от этих чужих рож. Может, свалить потихоньку? Ой, ну глупости говоришь. Жаловалась всегда, что друзей не хватает. Вот они, друзья-то. Чего ж ты?

Дина вышла из туалета.

Место, где моют руки, было общим — и мужским, и женским. Дина включи-

ла кран, подставила руки, а сама стала смотреть в зеркало. Из мужской половины вышел мужчина — один из тех, благодаря кому Дина выпила стопку, когда он зашел в кафе. Он тоже стал мыть руки и смотреть в зеркало. Когда напротив висит большое зеркало — в него невозможно не смотреть. Оба были в том состоянии, когда предисловия не нужны.

— Не хочешь с нами выпить?

— Честно говоря, не хочу.

— А если мы с тобой?

— А в чем разница?

Мужчина закрыл кран.

— Как зовут-то?

— Динка. Как собаку.

— Дура. Не говори никому. Не как собаку, а как греческую богиню охоты, поняла?

Мужик отряхнул руки.

Молодежный сленг — не вырождение языка. Наоборот — это развитие языка, если воспринимать язык как потребность отражения действительности. Дина именно «колбасилась» на танцплощадке. Ее «плющило» по полной программе.

Ребята друг друга фотографировали. Но на электронном дисплее фотоаппарата видны были только потные пьяные лица. Дина вышла совсем уродиной. Показали ей.

— Не очень хорошо получилась, — прокомментировал «фотограф».

— Как все красивые женщины, я нефотогенична, — отмахнулась Дина и продолжила танцевать с Махой.

Когда они вышли из клуба, было поздно. Пьяной толпой в расстегнутых куртках они шли по пустынной улице. Все обсуждали между собой какие-то только им известные проблемы.

Дина шла и вежливо молчала.

— Колян идиот, что туда устроился. Там же Чижов всем заправляет.

— Ну, конечно, а ты бы не согласилась! Чижов нормальные деньги платит.

Голос Дины *(за кадром)*. Кто такой Чижов? И кто такой Колян?

— Пока на татарке не женился.

— На какой татарке?

— Ты разве не слышал? Он на татарке женился и веру ихнюю принял.

— Да иди ты.

— Я тебе точно говорю.

— А до этого он что был?

— Атеист был. И теперь атеист. Но у них там по вере нельзя жениться, без веры то есть.

Голос Дины *(за кадром)*. Блин, кто такой Чижов?

— И что он теперь, вот так вот лбом тоже стучит?

— Не знаю. Но веру принял, это точно.

— Он что, так ее любит?

— Любит, значит.

— Кретин. И чем Светка его не устраивала?

— Светка в Израиль уехала — знаешь, да?

Голос Дины *(за кадром)*. Спросить их, кто такой Чижов или не надо?

И тут раздался чей-то вкрадчивый голос:

— Менты.

Действительно, по темной улице неспешно ехала милицейская машина.

— Так, спокойно, спокойно. Идем мимо, — скомандовал Серега.

Но второй здравый голос всех остановил:

— Куда пойдем? Шатаемся, как пьяные. Лучше давайте стоим на месте, курим.

— Не паникуй.

Все чуть-чуть засуетились, не сводя глаз с милицейской машины. Быстро пройти мимо уже не получалось. Поэтому пришлось тихо себе брести вперед, делая вид, что на прогулке. Двоих особо пьяных — Дину и еще одного парня — сразу взяли под руки.

— Нормальная, нормальная я, — сказала Дина и твердо выдернула руки.

Один парень так старательно оборачивался, чтобы увидеть ментов, что ноги не выдержали, и он осел на тротуар. Все кинулись к нему.

— Бляха. Теперь точно заметут.

— Не ругайтесь, — вставила Маха.

— Да не паникуй ты. Может, у него нога подкосилась?

— Ага, подкосилась. И мозжечок вместе с ногой.

— Ну, шнурок развязался.

Парень попытался встать. Но его усадили обратно на тротуар.

— Сиди, сиди ты уж теперь. Шнурок завязывай.

— Травы, надеюсь, ни у кого нет?

Все косились на машину, одновременно наклоняясь над парнем. Кто-то развязывал ему шнурок, кто-то тер ногу.

Все бессмысленно толклись на месте. Валя подумал и вдруг вынул из кармана пачку сигарет.

— Динка, прикрой.

Дина встала так, чтобы Валю не увидели из машины. Валя кинул пачку в сторону.

— Блин, Валя, ну ты ж не в Амстердаме, а?

— Не ссы, у Сереги тетка в ментуре работает.

Машина плавно затормозила перед ними.

— Так, не липнем, изображаем живую прогулку, — скомандовал Валя и бросил парню на тротуаре: — А ты завязывай, завязывай.

Подошедший к ним милиционер лениво отдал честь и, проглатывая слоги, сказал:

— Се-т Зв-це, док-ты пред-м.

Все полезли за документами. Парень на тротуаре продолжал завязывать шнурок. Милиционер посмотрел на него. Тот завязал и сразу снова развязал, и опять стал завязывать.

— И вы, мол-й чел-ек.

— А? У меня это, шнурок развязался. Или нога подкосилась. Выбирайте.

Милиционер, казалось, обрадовался.

— П-няно... — растянул милиционер. — В отде-е прро-мте.

Валя вступился:

— А в чем дело, сержант Звягинцев? Мы нормально, стоим, не трогаем никого.

— Пр-те. И вы т-же.

— А в чем дело? Я разве что-то нарушил?

— Валь, помолчи, — зашипели вокруг.

Валя замолчал. Видно, что давалось ему это с трудом.

До этого Динка стояла и молча смотрела на все это. Но тут вдруг ее снесло в сторону. Она согнулась пополам, и ее вырвало на тротуар.

Отделение милиции было типичное. С обшарпанными стенами, с оторванным линолеумом. На стене висели лозунги советских времен — то ли намертво прибитые, то ли просто лень было снимать.

Скамеек в коридоре не было, и ребята сидели на полу. Рядом стоял младший сержант. Он играл с Серегиным телефоном.

— Клевый у тебя телефон. Игры прикольные, — сержант благодушно кивнул Сереге. — Продашь по знакомству?

Дина сидела в пустой комнате с выцветшими обоями и пластмассовыми цветами на подоконниках. Сержант Звягинцев — напротив. На столе перед ним лежали Динин паспорт, телефон, деньги. Дина смотрела по сторонам.

Сержант изучил паспорт, глянул на Дину.

— Ну что, будем знакомиться?

Дина рассеянно повернулась.

— А?

— Говорю, как зовут?

— Диана... Как греческую богиню охоты.

Сержант посмотрел на Дину с усмешкой.

— Ну и на кого охотишься, Диана?

— Ни на кого. Я так, атавизм.

— Это кличка, что ли? — не понял сержант.

— Ну типа.

— А напилась-то тогда чего?

Дина вздохнула и с грустью посмотрела на сержанта.

— Хотела, как раньше, с друзьями, в былые времена... тряхнуть молодостью.

— Ну и получилось?

Дина задумалась.

— Фифти-фифти.

Ребята в коридоре сидели придавленные. Все уже протрезвели. Жужжала под потолком лампа дневного света. Младший сержант продолжал играть с телефоном. Оттуда доносилась электронная музыка, которая раздражала всех, кроме младшего сержанта. Наконец дверь комнаты открылась, и вышла Дина. За ней выглянул сержант.

— Следующий!

Ребята смотрели на Дину. Спросить «ну что?» при сержанте они не решались.

От стены отделился крайний — и ушел в комнату. Дина молча прошла мимо ребят. Серега попытался взять ее за рукав. Она обернулась.

— Нам лучше по одному расходиться. А то мне нехорошо что-то.

Дина махнула всем.

— Созвонимся, когда встретимся.

И ушла.

Утро у Зинаиды Трофимовой начиналось с зарядки. Ровно в восемь работал

телевизор с кассетой фитнеса, а Динина мама пыхтела и качала пресс.

Дины вышла из своей комнаты — растрепанная, с больной головой. Она зашла на кухню и сунула голову под кран. Умылась. Спасительнее холодной воды ничего нет. Впрочем, есть. Дина залезла в холодильник и нашла там початую бутылку вина. Это было не совсем то, но в ее состоянии не выбирают. Поэтому Дина села на подоконник и сделала большой глоток прямо из горла́. Облегченно выдохнула. Сделала второй глоток поменьше и взяла мобильный телефон — просмотреть звонки.

Вошла спортивная мама. Она налила себе кипяченой воды, выпила. Глянула на Дину.

— Это что?

— Лекарство.

Мама решительно взяла бутылку из Дининых рук и вылила остатки вина в раковину.

— Ты сопьешься, — сказала мама с уверенной интонацией.

— Мам, не драматизируй.

— Я не драматизирую, я тебе факты излагаю. Сначала бокал вина, потом все остальное.

Дина со злостью посмотрела на мать.

— А ты хочешь, чтоб как все было? Чтоб как у тебя было? А я, может, хочу алкоголичкой стать! Может, я спиться хочу!

Мама растерялась.

— Зачем?

Раздался звонок в дверь. Дина пошла открывать. Мать молча стояла в кухне. Казалось, она сейчас расплачется. Но она не плачет. А просто подходит к столу и убирает посуду.

Открыв дверь, Дина увидела Серегу.

— Слушай, я тут подумал насчет отца... Здрасьте, теть Зин! — кричит Серега за Динино плечо.

Дина вытеснила Серегу из квартиры и прикрыла дверь. Пожалась босыми ногами на пороге.

— Дай сигарету.

Серега протянул Дине сигарету и дал прикурить.

— Как вчера наши?

Дина, морщась, затянулась.

— Разошлись по одному. Только телефон у меня забрали.

— Погуляли.

Серега посмотрел на босые Динины ноги.

— Вставай.

Дина улыбнулась.

— Как раньше?

— Ну.

Дина встала на Серегины ботинки и взялась за его шею рукой. Он сделал два шага назад от двери. Дина засмеялась. Потом вытащила из своего телефона симку, а телефон сунула Сереге в карман.

— На, забирай мой.

— Э, Трофимова, ты чего?

— Не дергайся, а то упадем. Забирай, забирай. За моральный ущерб.

— Дин?

— Всё, Серега, не мусоль. Так что насчет отца?

— Да я тут вспомнил. У меня одна знакомая массажистка есть.

— У тебя?!

— Она уже пожилая. Слушай. Она рассказывала, как всю жизнь прожила без отца. Отец их бросил. Давно. И мать ей ничего не рассказывала. А она, эта массажистка, очень хотела отца разыскать. Она говорит, ее кровь звала. И вот, представляешь, уже в тридцать лет его нашла. Он, оказывается, в деревне жил все это время. И еще два раза женился. А те новые жены ему запрещали с первой женой общаться и с дочерью. Поэтому он ее не искал. А когда увидел, обрадовался. Дочка все-таки. Они поговорили, она уехала. А он в тот же день умер. Представляешь?

Дина задумчиво курила, опершись о Серегино плечо.

— Хороший сюжет для статьи.

Дверь квартиры неожиданно открылась, и на пороге появилась Динина мама.

— Ты долго тут будешь стоять? Привет, Сереж... Мы к родственникам опоздаем.

Дина с мамой поднимались по лестнице. Динина мама — взволнованно, Дина — устало.

— Только не спрашивай Ленку о здоровье, у нее рак, — наставляла мама. — И бабушке не рассказывай, что Катя опять со своим армянином сошлась. Не забудь Польку с первым классом поздравить. На Симу не раздражайся, не забывай, она нас от голодухи в перестройку спасла.

Они остановились перед дверью. Мать посмотрела на удрученное Динино лицо.

— И, пожалуйста, сделай лицо проще. Ты к родственникам раз в сто лет приходишь. Отвечай на вопросы и не сутулься.

Мать хлопнула Дину по спине и нажала кнопку звонка.

Дверь открыла маленькая Поля. Она с торжественным видом пропустила их.

— Проходите...

— С началом школы тебя, — с порога поздравила Дина.

Динина мать угрожающе покосилась на Дину.

Дина наклонилась и поцеловала Полю.

— Нравится учиться?

— Нравится, — кивнула Поля и заговорщицки посмотрела куда-то в сторону.

Больше никто не выходил, стояла тишина. Динина мама поставила пакеты.

— А где все-то? Ау!

Динина мама скинула плащ.

И вдруг грянул оркестр. Им навстречу вышли родственницы. Тетя Катя развернула меха баяна. Тетя Таня играла на трубе. Лилька — на гитаре. Тетя Лена пела, бабушка держала бубен. Сима играла на скрипке. Остальные подпевали и подтанцовывали. Маленькая Поля вытащила откуда-то флейту и стала подыгрывать. «Ой, Самара-городок, неспокойная я, неспокойная я. Успокойте меня». Динина мама с ходу стала подпевать и подтанцовывать. Дина прислонилась к стене немного растерянно — такой встречи она не ожидала. К ее облегчению, сыграли только первый куплет. Потом все кинулись обниматься и целовать.

— Ой, Диночка, какая же ты большая стала!

— Динка, ну ты как? Уже звезда? Я тебя каждый день в телевизоре рассматриваю!

— Динка, хоть бы нам привет, что ли, там с экрана передала...

— Ну как ты, как? Э-эх, Динуля, выросла-то как!

Дины даже не видно было за всеми этими женскими телами...

Тетя Лена, грудастая и по-мужицки веселая, откупоривала водку. На столе стояла подсъеденная уже закуска. Тетя Люда, хозяйка квартиры, качала на руках ребенка. И одновременно спорила с Дининой мамой.

— Ну что ты ко мне пристала! Разошлась да разошлась. А ты бы не разошлась?

— Люсь, разойтись из-за того, что он сопел, это просто смешно.

— Это вовсе не смешно. Ты знаешь, что такое — сопеть?

— Кто сопел? — спросила Дина.

— Муж, — ответила тетя Люся.

— В смысле разошлась из-за того, что сопел? — удивилась Дина.

— Да. То есть не храпел, а сопел, представляешь? — ответила за тетю Люду Динина мать. — Вот так, а потом еще удивляются, почему одни ребенка воспитывают. Если все будут расходиться из-за того, что храпят, у нас одни матери-одиночки в стране останутся.

Людка усиленно качала ребенка.

— Да не храпел он! А сопел! Когда храпит — есть хоть какая-то определенность. Храпит и храпит. Можно смириться. Храп — это понятно. И вылечить можно. А он именно сопел. Ты представь, ложишься, а тебе под ухо: фу-фу-фу-фу.

У тети Люды очень смешно получилось это «фу-фу».

— Я ему говорю: «Давай кровать большую купим». А он мне: «Не нравится — расходись». Ну, мы и разошлись.

Тетя Лена собралась всем разлить. Дина накрыла свою рюмку рукой.

— Я не пью.

— Тю. Разочаровываешь.

Тетя Лена разлила остальным. Выпила сама. Вытерла рот рукой и закусила соленым огурцом.

— Люби не люби, все равно одна останешься, — сказала она под закуску.

— Почему это? — спросила Дина.

— А в нашей семье все одни остаются.

— А Настя?

— А ты ее мужа видела? — включилась Сима.

— Нет.

— Вот и я нет.

— Баба Тося уж на что красавица была женщина. И то муж помер.

— Не говори.

— Да что говорить, все у нас одиночки. Кроме Динки, — заметила тетя Лена.

И тут вдруг все обернулись к Дине. Та сразу вжалась в стул.

— Действительно, Динка же замужем! — крикнул кто-то.

Динина мама тактично предложила:

— Давайте, давайте выпьем еще.

Но все ждали, что ответит Дина.

— Ну... Во-первых, я и не была замужем. У меня был гражданский муж. А это не одно и то же. То есть... Я имею в виду, печати у нас не было. И потом, я уже не замужем. Я... Я как раз рассталась с мужем. Перед тем, как сюда поехать.

— Тю! — тетя Лена махнула рукой. — Я вам говорила, все мужики одинаковые. Своя баба есть — можно и по другим мотаться.

Дина растерялась.

— Да с чего вы взяли? При чем тут это?

— При том, — сказала Сима. — При том.

— Да отстаньте вы от девки, — вступилась бабушка, — свое разгребайте.

— Нет, он не такой, — зло ответила Дина.

— Ой, не такой. Ладно заливать-то. Не такой. Слыхали — не такой. Какой — такой? Нормальный. Не такой!

Тетя Лена фыркнула и отвернулась.

Дина вскочила со стула. Ее взбесило, что никто даже не сомневался, что ее Димка — «такой». И вот это, как тетя Лена отвернулась. Как будто разговор закончен.

— Не изменял он мне!

— Откуда ты-то знаешь? Ой, дура наивная.

— Да знаю, знаю!!! Знаю, что не изменял. У нас такие отношения. Он бы сразу мне сказал.

— А ты чё бьешься-то? Я не настаиваю, — тяжелым голосом ответила тетя Лена.

— Вы его не знаете, — не услышав, продолжала Дина. — Он не пьет. И не курит даже. Он вообще золото. Я бы без него сдохла через год в этой Москве. Он мне, знаете, как помогает. Он даже готовить мне помогает. Он такую уху умеет обалденную варить. У него и руки золотые. Он мне стол письменный сам сделал. И еще у него глаза красивые. Голубые.

Наступила пауза. Тетя Лена задумчиво повертела в руке рюмку.

— Чего ж ты от него ушла тогда?

Дина растерялась с ответом. Упала обратно на стул и посмотрела в окно. Ей хотелось расплакаться. На тетю Лену, которая разливает. На Димку, что оправдывался и все отрицал, и на себя, что не верила ему.

— Не знаешь, что сказать, не лезь в разговор, — ответила Дине тетя Лена и затянула: — «Клен, ты мой опавший, клен заледенелый»...

Все стали ей подпевать.

Дина поднялась и тихонько вышла из кухни. Стала обуваться в коридоре. Динина мать вышла следом.

— Динуль, ну ты... Не принимай близко. Ну топари они. Что ты хочешь? Ленка троих мужей схоронила. Для нее это больная тема.

— Да для вас для всех это больная тема, — сказала Дина без злости.

— Ну и куда ты вот идешь?

— У меня встреча... — Дина посмотрела на часы. — Я и так опаздываю, — сказала она и вышла из квартиры.

Она вышла из подъезда. Ослабила шарф. Постояла, закурила. Опять посмотрела на часы. И, куря на ходу, пошла вперед.

Стройка оглушала грохотом железа. Крики рабочих тонули в общем гуле.

Никита Краснов был журналист. И, несмотря на свой возраст, все еще на передовухе. Он мечтал, конечно, о кресле тихого кабинета, но мечтам не суждено было сбыться. И он так до сих и бегал по городу с блокнотом и диктофоном, собирая материал для статей. Это драматическое столкновение мечты и реальности отразилось на его поведении — размашистом, но каком-то жалком. Краснов был затянут в джинсу. У него была модная стрижка, в руках — блокнот и диктофон. Густая светлая челка падала на глаза. Перед ним стоял бригадир в каске и оранжевом грязном комбинезоне.

— Когда планируете закончить стройку? — кричал Краснов.

— Да чё я. Начальство... — неопределенно махал бригадир.

Бригадиру не хотелось говорить. Он пугливо косился на диктофон.

— Я хотел бы собрать честный материал. Ваша стройка должна была год назад уже завершиться, — перекрикивал Краснов шум.

— Ну а я чё?

— Я хочу знать, почему? Ваше личное мнение!

Бригадир усмехнулся и пошел вперед. Краснов пошел за ним.

...А следом за этими двумя, ковыляя на каблуках, через кирпичи шла Дина. Она смотрела в спину Краснова.

— Послушайте, вы ведь наверняка недовольны строительством! — пере-

крикивая шум, шел Краснов за бригадиром. — Что, я не знаю? Зарплату не платят, премий нет! — Краснов неуклюже перелез через железяки. — У вас есть шанс высказаться, понимаете? Я напечатаю все в статье, опубликуем. Обнародуем факты. Можно дело возбудить, я накопаю!

Бригадир вдруг развернулся. Посмотрел на Краснова, на диктофон.

— Да пошел ты на...

И ушел. Краснов молча стоял и смотрел ему вслед. Дина подошла уже вплотную и молча дышала в спину, ожидая, когда Краснов повернется. Краснов выключил бесполезный диктофон. Выдохнул и убрал ручку в карман рубашки. Потом развернулся — и чуть не врезался в Дину.

— Извините, — бросил Краснов и собрался пройти мимо.

Дина радужно улыбнулась.

— Никита Краснов?

Краснов посмотрел на нее.

— А я вас ищу, — сказала Дина.

Они сидели за столиком кафе — того же, где она была с Серегой. Сидели у окна, за которым текла улица. Прохожие мимоходом заглядывали в окно, смотрели на жующих.

— ...Вот так, — закончил Краснов свой рассказ. — А потом жалуются, что справедливости нет в стране. А когда им ее на блюдечке подносишь, они посылают. Идиоты. Так что вы, может, зря в журналистки собрались...

Дина улыбнулась.

— А вот улыбаетесь вы красиво, — умело подметил Краснов и подлил Дине вина. — Но так и не представились. Непрофессионально. Вот вам первый урок: журналист всегда должен представляться.

Дина благодарно улыбнулась, отпила вина.

— Наташа.

— Вам идет.

Краснов приподнял бокал и сделал глоток в честь Дины-Наташи.

— Знаете, у меня одна знакомая массажистка, — неожиданно сказала Дина, — в тридцать лет отца своего нашла. Говорила, у нее всю жизнь что-то вроде зова крови. Поговорила с ним, уехала — а он в тот же день умер, представляете?

— Отлично. История! — Краснов приподнял пустой бокал и со стуком поставил его на стол. — Вот об этом и напиши свою первую статью. Только нужно понять сверхзадачу. История есть. Теперь — о чем будет эта статья? Какой в ней смысл?

— Не знаю... — Дина замялась. — Никакого. Что вот эта женщина очень хотела найти отца. И наконец нашла. На самом деле...

Дина подняла голову от стакана, посмотрела в окно. Парень с девушкой стояли около кафе и допивали пиво, торопясь и передавая друг другу бутылку. Допив, они поставили бутылку на асфальт рядом со стеклом и ушли к остановке.

— На самом деле... не знаю, — подытожила Дина. — Ну просто. Нашла и нашла.

Краснов откинулся на стуле и рукой поправил волосы.

— Шестьдесят пять процентов детей в нашей стране живут без одного родителя. Как это отражается на их судьбе? Преследует ли их трагедия неполных семей? Как они преодолевают свое одиночество, свою неполноценность? Кто в этом виноват — общество, толкающее людей на поступки? Или сами люди, вязнущие в своем эгоизме и безответственности? Как бороться с этими явлениями? И можно ли оказать какую-то реальную поддержку тем, кто так поломан судьбой?

Дина, вылупившись, смотрела на Краснова. Но он истолковал ее взгляд как восхищенный и откинулся на стуле.

— Если ты не возьмешься, я сам об этом статью напишу. — Краснов налил себе еще вина и поднял бокал. — Вообще, Наташа, в нашем суетном мире остается только одно — красиво мыслить. Хочешь вот фразу подарю? Как-то вдруг пришло на днях в голову...

— Ну подарите...

— Чем отличаются фантазии от иллюзий?

Краснов посмотрел на Дину. Та пожала плечами.

— Фантазии нас вдохновляют, а иллюзии — разочаровывают, — судьбоносно ответил Краснов.

Дина снова повернулась к окну и увидела, как бутылку, которую парень и девушка оставили у кафе, подобрал бомж. Подобрал как-то по-хозяйски и в то же время небрежно. Бомж понюхал бутылку, посмотрел ее на свет. Потом провел пальцем по горлышку. Видимо,

решив, что она неподходящая, бросил ее тут же, под ноги, и ушел.

Дина взялась за бокал. Краснов снова поправил волосы. Дина сконцентрировала взгляд на челке — светлые густые волосы выбивались из-под крепких ухоженных пальцев Краснова.

— У вас волосы красивые, — начала Дина.

Краснов с шармом улыбнулся.

— Разоблачаю себя: жгучий блондин.

— В смысле?

— Я их крашу. У меня свои темно-русые, в молодости даже совсем каштановые были.

Дина стала наматывать макаронину на вилку.

— У женщин почему-то предубеждение против крашеных мужчин, — улыбнулся Краснов. — Вас это не шокировало?

— Нет.

Краснов подался вперед и душно заговорил:

— Наташа, хоть у нас такая разница в возрасте, я знаю, что вы мне чем-то посланы, не знаю чем. Зачем — тоже пока не знаю. Вы знаете?

Дина отрицательно помотала головой, не поднимая взгляд от тарелки.

— Хотите, незаметно отсюда исчезнем?

Дина помолчала, отодвинула бокал.

— Вы извините, я на минуту.

Она взяла сумку и пошла в сторону туалета. Краснов проводил взглядом ее обтягивающие штаны и откинулся на стул. Стал пить вино, глядя через стекло на прохожих... Бутылка из-под пива все еще валялась на асфальте перед кафе. Женщины ее обходили, мужчины задевали. Бутылка болталась туда-сюда, пока какой-то мальчишка футбольным ударом не отправил ее куда-то далеко. Краснов поднял глаза на прохожих за стеклом: сосредоточенные, уставшие провинциальные лица. Все озабочены, забиты и наивны одновременно... И вдруг среди этих прохожих он увидел Дину. Она вышла из кафе, направилась в сторону остановки, потом подошла к окну и остановилась напротив Краснова. Он смотрел на нее с грустным упреком. Поднял руки в немом вопросе. Дина пожала плечами, чуть-чуть виновато улыбнулась. Махнула рукой вперед — мол, я пойду. Краснов развел руками — иди, делать нечего. Дина показала ему большой палец — все будет хорошо и, пристроив сумку на плече, ушла...

В Саратове уже начали строить стеклянные бутики с неоновыми рекламами и строить быстро. Дина прошла мимо витрины. Около входа рабочие меняли вывеску. Продавщицы наблюдали за процессом. Дина прошла пару метров. Рядом стоял в трещинах дом. Дина прислонилась к стене. Прямо над ней, между окнами второго этажа протянулся плакат с рекламой дешевых входящих звонков.

Дина достала телефон, набрала номер.

— Алло, пап... — Она улыбнулась. — Привет. Это я. Да, пап. Да, у меня все хорошо, — говорила Дина в телефон. — Как ты? Да? Молодец. Я вот в Саратов приехала... Конечно, хочу! Ой, папуль, как здорово. Я по тебе так соскучилась. Да, давай на площади, ага, у памятника. Я как раз тут рядом. Давай. Пока, пап, до встречи. Я тебя жду.

На площади было немного народу — день. Дина стояла около памятника Ленину. Кроме нее там стояли еще две девушки, парень с цветами и мамаша с коляской. Можно подумать, что Дина ждет. Но никого она не ждет. А просто закуривает и разглядывает остальных ожидающих. Парень с цветами с нетерпением оглядывается, стараясь сильно не поворачиваться, и цветы держит, как флаг. Мамаша больше занимается ребенком в коляске, один раз только бросает взгляд вдаль, откуда придет тот, кого она ждет. Девушки разговаривают о чем-то увлеченно между собой, даже не смотрят по сторонам. Дина посмотрела под ноги. И сильно зажмурила глаза. Наверняка представила, как сейчас к ней подходит папа...

— Динка? Трофимова?!

Дина открыла глаза. Перед ней стоял парень со светлыми, почти белыми волосами. У него в руках был пакет из магазина с продуктами.

— Ба, Женька, привет!

Они радостно-радостно обнялись. Женька поднял ее и закружил. Они расцеловались в щеки.

— Динка.

— Женька.

— А я смотрю — стоит. Думаю, как на Динку похожа.

В парке недалеко от площади раньше был вечный огонь. Теперь вместо вечного огня мусорка. Зато есть пара лавочек, на которых можно пиво пить. Дина и Женя сидели на лавочке. В руках у них — по бутылке пива. На заднем фоне, за деревьями, виднелся театр.

Женька сделал большой глоток.

— Слушай, я ведь тебя искал, пытался твой телефон московский добыть, а никто не знал. А ты изменилась... Ты там кого ждала-то, у памятника?

— Тебя.

— Нет, я серьезно.

— И я серьезно. Тебя ждала.

Дина сделала глоток. Женя посмотрел на нее.

— Слушай, а помнишь, как мы в этом парке прятались, когда в театр ходили — классе в восьмом?

— Помню, конечно. «Жизель» была. Я, правда, жалела, что ушла — я же балет люблю очень. Но не могла же я вас подвести. Общественный дух. И вообще — со спектакля убежать... — Дина помолчала и улыбнулась. — Мы с тобой тогда первый раз и поцеловались.

— Да ты что? Первый раз мы поцеловались после физики.

— Это разве поцелуй был? — Дина шутливо поморщилась.

— А разве нет? — Женя так же шутливо обиделся.

— Разве нет.

Они посмотрели друг на друга. И оба засмеялись. Дина уперлась в его щеку носом и потерлась.

Уже вечерело. Дина и Женя шли по улице. Они проходили мимо телефонных будок. Будки были новенькие, с большими стеклами и иностранными комментариями. Внутри виднелись красные телефоны. Женя приобнял Дину и показал на будку.

— Смотри, мы теперь тоже становимся европейским городом. Видишь, из них можно в другой город звонить.

— А на другую планету можно?

— На другую планету можно. Только вряд ли дозвонишься.

— Почему?

— Там все время линия перегружена.

Женя свернул с дороги во дворы, и Дина свернула за ним.

— Дин, а у нас с Галькой-то ничего не было, — глупо сказал Женя.

— Ты чего?

— Ну ты же из-за этого с Колькой на выпускном целовалась? Чтобы отомстить, что я у Гальки ночевал?

— Ну да, — Дина улыбнулась.

— Ну вот у нас не было ничего. Я весь вечер перед телеком просидел.

Дина молчала, думая о своем.

— Я хотел жить с тобой всю жизнь.

— Долго.

Дина вдруг остановилась и, как будто решившись, притянула Женю к себе за рукав. И поцеловала. Когда этот долгий поцелуй закончился, Женя, ошалевший, смотрел на Дину. Она ему улыбнулась.

— Пойдем к тебе, — сказала она тихо.

— Так надо?

— Надо. Вдруг завтра к нам инопланетяне прилетят и все здесь разбомбят? Представляешь? Все тогда, конец.

Женя прошел в комнату и включил настольную лампу. Дина, сбросив плащ, прошла за ним. В квартире был беспорядок.

Дина оглядела комнату. Подошла к книжной полке. Там стояли пластмассовые динозавры из детства.

— Я их помню. Они у тебя уже тогда были. Вот этого я подарила... А вот этот новый, да?

Женя подошел к Дине, обнял ее сзади и начал целовать. Дина замолчала. Она не сопротивлялась, но как будто раздумывала. Женя повернул ее к себе. Расстегнул Динину кофту, и она запрокинула голову.

— Трофимова, дура, ну зачем ты тогда так? Зачем Колька этот, Галька, зачем уехала? — зашептал Женька влажными отвисшими губами.

— Не знаю.

Дина целовала Женю в плечо. Он торопливо расстегнул штаны, они съехали вниз, и Женька остался в семейных трусах с нарисованными долларами.

Путаясь в штанах, Женя подошел к настольной лампе. Дина смотрела на него — пусто смотрела. Женька погасил лампу, и наступила полная темнота.

Еще немного была слышна возня... А потом вдруг раздался Динин голос:

— Жень, я не могу.

— Чего? — прохрипел Женька.

— Я не могу. Извини.

Дина включила настольную лампу. Появился около полки растерянный Женька со спущенными штанами. Появилась около лампы Дина. Она запахнула кофту и присела на тумбочку.

— Дин, что-то не так?

— Да нет...

Дина просяще улыбнулась Жене.

— Это не ты, не волнуйся. Все в порядке. Просто я не могу. Давай пусть все в прошлом останется, ладно?

Женя присел на стул.

— Ты только не обижайся. Ты прости, что так... Пусть останется, как есть. Без улучшений, ладно?

Дина еще помолчала, потом встала и вышла из комнаты. Женя натянул штаны до колен — так и остался стоять.

Дина зашла на кухню — там был такой же беспорядок, что и в комнате. В дальнем углу, у холодильника, стоял свернутый спальник. Дина развернула его, прикинув, как лучше положить в тесной кухоньке. Положила наискосок — от мусорного ведра до плиты. Потом прямо в одежде залезла в спальник и закрыла глаза.

Утром Дина вернулась домой. Было тихо. Она разулась и вошла в комнату. Мать сидела на полу. Она недавно плакала. И это было заметно. Дина растерялась.

— Привет.

Мать молчала.

Дина прошла на кухню. Там был накрыт стол. Скатерть, белые салфетки. Стояли торт, бутылка шампанского. Торт был обкусан по краям. Мясо, запеченное в духовке, в фольге, наполовину съедено... Дина закрыла глаза — ей стало стыдно. Она даже почти зажмурилась. Так сильно стыдно.

Дина вернулась в комнату и села рядом с матерью на пол.

— Мам... Мам, ну прости меня, пожалуйста. Мам...

Мама начала тихо плакать. Дина не знала, куда себя деть. Она обняла мать. Мама стала поспешно вытирать слезы и говорить:

— А я знаешь, кого недавно видела? Юльку. Помнишь, в одном дворе с нами жила?

— Помню. Мам... Мамочка.

Как обычно, когда женщина хочет перестать плакать, она начинает нести несущественную ерунду.

— А я забыла тебе сказать. Она про тебя спрашивала.

— Мам, ты же знаешь, я такая... Я на самом деле люблю тебя, мам.

— Она замуж за какого-то негра выходит.

— Правда? Почему за негра?

Мать пожала плечами, снова вытерла слезы. Ей почти удалось успокоиться.

— Не знаю. За негра.

— Она что, в Африку уедет?

— Не знаю. Куда-то уедет. Не в Африку. Забыла, как страна называется.

— Мам, ты не волнуйся. Я не выйду замуж за негра.

— Да, не важно.

— Как не важно, мам? Я не выйду замуж за негра.

— Слово даешь?

— Слово даю. Ты не плачь только.

Дина посмотрела за мамино плечо.

— Не буду. Мне на работу пора. Посмотри, тушь не размазалась?

Дина отстранилась, оглядела. Мать помахала руками на лицо.

— Нет, не размазалась.

Мать встала с пола.

— Ты как приехала, ни разу дома не ночевала. Ты лучше вообще не приезжай. А еще лучше выходи замуж за негра и езжай куда-нибудь в Африку, подальше.

Дина сидела на кухне, на подоконнике. Напротив покачивался тополь. Мать уже ушла на работу, и Дина осталась одна. Перед ней лежала бумажка, на которую она записывала у тети Таи «отцов». Бумажка была разорвана на четыре части: на каждом длинном неровном клочке — по фамилии. Дина передвигала бумажки одним пальцем, как шашки, и как будто думала над следующим ходом. Она отодвинула три полоски в сторону. Чудков, Зосимов и Краснов — они не подходили. Перед ней осталась одна, на которой было написано: «Кочубей. Костя Беев». Это если верить тете Тае и предполагать, что она не забыла. Дина в задумчивости лизнула большой палец и прижала его к бумажке — бумажка приклеилась. Дина подняла ее к себе, перевернула. На другой стороне было написано: «Не забудь убрать суп в холодильник. Диски». Дина уставилась на надпись. Потом придвинула остальные три куска, перевернула

и стала составлять мозаику. Перед ней на подоконнике оказалась собранная записка: «Димуль! Не забудь убрать суп в холодильник. Диски на столе — заметь их. Голубец, приходи пораньше. Я — в 7. Уже начала скучать. Твоя, Ц. Д. Ха».

Так вот какой ненужный листок формата А4 вытащила она тогда из сумки на теть Таиной кухне. Как лотерею — точно. Спешила записать имена, даже не посмотрела, что там было, на другой стороне. У Дины всегда в сумке полно хлама. Видно, как-то сунула записку, не заметила, привезла с собой... «Суп в холодильник» — а говорила Чудкову, что супов не варит... Дина сидела и тупо смотрела на собранную записку.

В комнате раздался звонок телефона. Дина продолжала сидеть как сидела. Звонок повторился два раза, потом сработал автоответчик. Раздался голос матери, подпорченный электроникой: «Здравствуйте. Вы позвонили Зинаиде Трофимовой. К сожалению, меня сейчас нет дома. Пожалуйста, оставьте свое сообщение после сигнала, и я вам позвоню».

Гудок сигнала. После него маленькая пауза — щелчок — и милый женский голос, каким объявляют станции в метро: «Здравствуйте. Вам звонят из службы социальной поддержки города Саратова. Если вы хотите найти настоящую дружбу, позвоните по телефону 99-55-99. Если вы ищете настоящую любовь, позвоните по телефону 99-55-99. Если вы одиноки, позвоните по телефону 99-55-99. Если вам нужен надежный партнер по жизни, позвоните по телефону 99-55-99. Поделись улыбкою своей, и она еще не раз к тебе вернется. 99-55-99. Информацию о службе вы сможете найти в киосках Роспечати и книжных магазинах города».

Пошли короткие гудки — и все смолкло.

Дина оторвала взгляд от записки и посмотрела на тополь за окном. Вдруг резко вскочила с подоконника.

Она подошла к телефону в комнате и сняла трубку. Набрала номер... На том конце ответили.

— Дим, привет, — сказала Дина. — Слушай, я тут забыла сказать... Там у меня на балконе джинсы остались висеть. Ты посмотри, если высохли, сними, плиз. ...Да, нормально... А ты там как?

Дине что-то сказали на том конце провода, и она сразу ощетинилась.

— Да по инерции спросила, — ответила Дина совсем другим голосом и шваркнула трубку на рычаг.

Дина подошла к большому новому дому — высокому, с отделкой из красного кирпича. В руках у Дины был пакет, в котором угадывалась коробка дорогих конфет.

Подъезд был новенький, с блестящим лифтом, который привез Дину на тринадцатый этаж. Едва она нажала кнопку звонка, дверь открыла домработница в спецодежде. Домработница улыбнулась Дине очень вежливо. И Дина поняла — вежливо улыбнулась, потому что оценила Динин внешний вид.

— Чем могу помочь?

— Я... Я к Константину Бееву.

— Его, к сожалению, нет сейчас. Они с семьей уехали.

— Понятно.

— Что-нибудь передать?

— Нет, спасибо, я по личному делу.

— Они должны подъехать скоро.

— Я позвоню ему на мобильный. Спасибо.

Дина с домработницей обменялись любезными улыбками, и Дина вернулась к лифту. Так же медленно лифт отвез Дину обратно на первый этаж.

Голос Дины *(за кадром)*. Где бы еще взять его, этот мобильный?

...Сколько Дина простояла перед домом — непонятно. Но руки у нее замерзли. Дина делала два шага назад, два шага вперед, прижимая к себе коробку конфет, обтянутую целлофаном. На асфальте валялось несколько окурков. Дина начала считать их ногой.

Голос Дины *(за кадром)*. Два. Три... Я курю примерно сигарету в час. Когда жду, курю чаще. Пусть сигарету в полчаса. Три окурка — полтора часа. Не слабо.

К подъезду подъехала машина. Дина подняла голову. Из машины вышел солидный мужчина в кожаном пиджаке. У него были чуть раскосые глаза, как у казаха. Дина посмотрела на волосы... Но волос не было. Мужчина был абсолютно лысым. За мужчиной вышли молодая женщина и две девочки.

Девочки, ругаясь и крича, побежали к подъезду наперегонки. Дина смотрела... Мужчина достал из машины сумки, включил сигнализацию. Когда он уже направился к подъезду, Дина вдруг рванула вперед.

— Мужчина!!!

Он оглянулся. Жена его тоже обернулась. Дина подбежала.

— Мужчина... вы кошелек уронили.

Дина подняла с земли и отдала мужчине толстый кошелек. Жена наблюдала за этим с невозмутимым, ухоженным в салонах лицом.

Мужчина перехватил сумки и взял одной рукой кошелек.

— Ох ты, — спокойно удивился он — видимо, тому, что Дина вернула кошелек. — Спасибо.

Дина не собиралась уходить. Мужчина с любопытством к ней пригляделся.

— У вас лицо какое-то... знакомое. Вы у меня работаете?

Дина молчала секунду, глядя на него.

— Нет. А вы?

Кочубей улыбнулся. Женщина у подъезда нетерпеливо произнесла:

— Костя, пойдем.

— Константин Беев, — представился мужчина.

Это был Кочубей. Дина снова бросила взгляд на его лысину.

— Очень приятно, — ответила Дина, но имени своего не назвала. — А я из Москвы. Я актриса. Вы меня могли в кино видеть.

Кочубей удивился.

— А как ваша фамилия?

— Известная.

Девочки, заинтересовавшись происходящим, подбежали к отцу, облепили его и стали заглядывать Дине в лицо. Девочки были светленькими.

Кочубей улыбнулся. Дина вгляделась в его улыбку.

— А улыбнитесь еще раз.

Женщина у подъезда немного раздраженно сказала:

— Костя, пойдем.

Кочубей еще раз улыбнулся, но не потому, что Дина попросила, а потому, что как-то невольно получилось.

— А повернитесь.

Кочубей немного повернулся.

— Может, оставите автограф? Буду всем рассказывать, что мне известная актриса кошелек вернула.

— Лучше не надо.

— Почему?

— Примета плохая.

Дина посмотрела на его дочек, потрепала одну из них по голове и торжественно, уверенно пошла от дома.

Услышав, как хлопнула дверь подъезда, Дина остановилась. Оглянулась — действительно, никого нет. Она достала пачку сигарет, но руки так тряслись, что она не смогла прикурить. И бросила смятую сигарету на асфальт.

Дина села на лавочке в парке — как раз напротив дома Кочубея. Посмотрела на пакет у себя в руках. Достала оттуда конфеты. Открыла, разодрав праздничную упаковку, и стала медленно есть. Одну за другой.

В доме зажигались окна. Дина скользила взглядом от первого этажа до тринадцатого, высчитывая. Хлоп-хлоп — включилась еще пара чужих окон.

Вдруг у тротуара, как раз напротив Дининой лавочки, резко затормозила иномарка. Из иномарки выскочила девушка в плаще до пола с огромным букетом роз. Красивая. Только крашеные белые волосы ее немного портили. Следом за ней выскочил чернокожий парень с черными волосами, собранными в хвостик. Говорил он с акцентом.

— Дорогая, ну подожди. Дорогая.

Девушка развернулась.

— Я тебе не дорогая, понятно? Я — не дорогая!

Парень сохранял абсолютное спокойствие и этим раздражал девушку еще больше.

— Я просто спросил, кто тебе звонил. Тебе все время кто-то звонит. Я и спросил. Юля! Ну подожди. Я же тебя люблю. Юля! Кто тебе звонил, я просто спросил? Ты мне никогда не объясняешь совсем ничего.

— Ты кто такой? Почему я должна перед тобой отчитываться?! Ты мне что — муж, отец?

— Я не отец, я спросил.

Парня было жалко.

— Я никуда с тобой не поеду, понятно?! Живи там сам в своей Иордании со своими аборигенами! — Девушка швырнула ему букет роз. — И веник свой забери!

Парень растерялся.

— Дорогая, что такое веник?

Девушка готова была взвыть.

— Метла, блин, которой улицы метут!!

Она показала жестами, что такое веник.

— А... — Парень, кажется, понял. — Дорогая, успокойся.

Девушка развернулась и пошла вдоль по улице. Парень поспешил за ней.

— Юля, подожди.

На асфальте остался букет роз.

Дина смотрела на все это. Потом наклонила голову на колени. Ее плечи затряслись. Плачет? Дина подняла голову — оказалось, она безудержно хохотала, не обращая внимания на прохожих.

Утром Динина мама расчесывала Дине волосы. Дина сидела в большой комнате на стуле, поджав голые ноги. А мама медленно, с удовольствием проводила расческой по светлым волосам, до самого низа пропускала через редкие большие зубья.

— Хорошие у тебя волосы. Не в меня.

Мама повернула Дине голову прямо.

Дина вдруг перехватила мамину руку с расческой и надолго прижалась к ней губами.

А через полчаса Дина с убранными в хвост волосами торопливо и решительно шла по вбитым в асфальт листьям. Шла она к не по-саратовски высокому зданию с блестящими стеклами и большой вывеской где-то под самой крышей. Перед зданием Дина остановилась. Посмотрела. Потом развернулась и так же решительно пошла прочь. Хотела перейти дорогу, но прямо перед ней затормозила машина, и Дина была вынуждена отскочить. Она сделала шаг назад. Посмотрела, как из машины вышел мужчина — тот, что ехал с ней в поезде, тот, что спрашивал про москвичку. Он деловито вытащил из машины мешки, захлопнул дверцу... На грязной машине перед Диной осталась пальцем сделанная по пыли и затвердевшая, видно, надолго, надпись: «Новое реалити-шоу. Угадай маневр».

Дина повернулась и все так же решительно пошла обратно к зданию.

Холл был просторный — с кожаными креслами, охраной и милой девушкой с бейджиком. Девушка радужно улыбнулась Дине и одновременно преградила путь.

— Я могу вам помочь?

— Я на бизнес-конференцию...

— Пленарное заседание уже давно идет... У вас приглашение?

Дина вынула из сумки и махнула цветной картонкой.

— Я с телевидения. Из Москвы.

Слово «Москва» и цветная картонка подействовали на милую девушку моментально и будто помимо ее воли.

— Проходите, восьмой этаж, — ответила она заученно.

Дина прошла к лифту. А девушка смотрела ей вслед, все еще недоумевая, почему пропустила и зачем.

Конференция уже, действительно, шла вовсю. Дина осторожно зашла. В зале было полно народу. За трибуной на сцене стоял Кочубей и отвечал на вопросы.

— ...Потому что у нас огромная нехватка молодых, профессиональных, я подчеркиваю, профессиональных кадров, — говорил Кочубей.

Голос его был такой же внушительный и статный, как и он сам.

Дина протиснулась по ногам в пятый ряд. Села. И уставилась на сцену. К трибуне вышла вышколенная девушка в узком строгом костюме. Она вынесла поднос с записками. Кочубей взял с подноса бумажку. Немного отодвинул ее от глаз, прищурившись.

— «Какие цели конференции кажутся вам наиболее перспективными?» Бессмысленный вопрос. — Кочубей посмотрел в зал. — Все цели, заявленные на этой конференции, кажутся мне перспективными.

Голос Дины *(за кадром)*. Кажутся мне перспективными...

Дина разворошила сумку, достала исписанный блокнот, нашла в нем чистый лист, вырвала его.

— «Планируете ли вы организовывать бизнес-школу для подготовки кадров?» — продолжал Кочубей. — Да, планируем...

Дина расписала ручку.

— Молодые люди — двадцатитрехдвадцатипятилетние — только начинают жить, только нащупывают дорогу, определяются в этой жизни. И нам, уже на эту дорогу вставшим, они нужны — смелые, полные идей, активные. Они нам — свежесть, мы им — гарантии хорошей жизни. Они должны себя найти.

Голос Дины *(за кадром)*. Должны себя найти.

На секунду задумавшись, она быстро и размашисто написала: «Папа, я здесь. Если хочешь, можем встретиться».

— ...таковы цели и задачи бизнес-образования в условиях глобализации...

Дина сложила листок пополам и ткнула парня, сидящего перед собой. Парень, не глядя, принял листок, передал дальше — записка пошла по рукам.

— ...Необходимы новые подходы к формированию современного бизнеса...

Дина не отрывала глаза от своего листка, будто гипнотизируя его взглядом. Одна рука, вторая... — записку небрежно мяли, передавая вперед.

Голос Дины *(за кадром)*. Современного бизнеса. И совершенно новые.

Где-то в районе первого ряда Дина потеряла записку из поля зрения. Она смотрела в одинаково молодые и строгие затылки. И через секунду все та же вышколенная девушка вышла с подносом на сцену. Дина замерла. Девушка сложила все записки на трибуну перед Кочубеем. Кочубей взял с подноса очередной листок с вопросом...

Коридор кочубеевского офиса был типично дорогóй. Деревянная обшивка на стенах, фотографии. Офисные шумы — где-то крикливо печатал принтер, где-то играло радио, кто-то разговаривал по телефону, где-то простучали каблуки — все это было безличным и как бы потусторонним. Дина стояла возле кабинета и разглядывала фотографию группы молодых и улыбающихся — видимо, сотрудников: все столпились под российским флагом, и всем было весело.

В коридоре послышались тяжелые солидные шаги. Дина обернулась... Секунду они с Кочубеем смотрели друг на друга. Дина — со смесью испуга и любопытства, а Кочубей — с насмешкой.

— Значит, актриса известная?

Дина тоже попыталась разыграть насмешку:

— Я правда — на телевидении работаю.

Кочубей открыл дверь кабинета. Он не пригласил Дину войти, но оставил дверь открытой. Был последний шанс уйти. Забыть про глупость и уйти. Дина перешагнула деревянный дорогой порог и закрыла за собой дверь.

Она прошла мимо секретарши, глядя в спину Кочубея. И снова Кочубей оставил дверь открытой. И Дина переступила порог и снова закрыла дверь за собой.

Кабинет был огромный и какой-то чужой. Дина остановилась. Она безотрывно следила за Кочубеем, стараясь уловить каждый его жест. Он прошел мимо стола. Походя вынул Динину записку из кармана пиджака и бросил ее на стол. Потом открыл бар, достал бутылку дорогого — нет, очень дорогого — коньяку.

— Будешь? — не оборачиваясь, спросил Кочубей.

— Нет, спасибо.

Кочубей налил себе рюмку, глотнул, прикрыл глаза, наслаждаясь вкусом. Потом проглотил и посмотрел на Дину.

— Ну. И чего вы от меня хотите?

Дина растерялась.

— Ничего.

Кочубей устало поморщился. Плотно завинтил крышку бутылки. Дина замешкалась.

— Я... Это сложно объяснить.

Зазвонил телефон. Кочубей снял трубку.

— Да, да, — коротко бросал он в трубку нужные ответы, слегка причмокивая.

Дина, пользуясь тем, что он на нее не смотрит, исподтишка пыталась копировать его жесты — подняла руку вместе с ним, погладив себя по лбу, причмокнула, вытянув губы трубочкой — будто примеривала. Как и Кочубей, потерла себе ключицу... Кочубей положил трубку, и Дина осеклась и снова встала по стойке смирно. Кочубей облокотился на стол. Посмотрел на Дину, будто сканировал.

— «Папа, я здесь. Если хочешь, можем встретиться». Вы понимаете, что я могу вызвать охрану? Разные могут быть варианты. Хулиганство — пятнадцать суток, саботаж известной в городе личности — суд и издержки за моральный ущерб. Что вам нужно? — Кочубей развел руками. — Деньги, акции, моя репутация, банк?

— Нет, спасибо.

Дина потупилась. Кочубей, действительно, мог вызвать охрану. На худой конец просто секретаршу. Дина подняла на него глаза, полные искренности

и растерянности. Кочубей откинулся на стуле.

— Давайте с главного. Как вас зовут? — Кочубей говорил жестко.

Дина замялась.

— Наташа.

— Настоящее?

— Доля правды есть.

— Очень хорошо.

Кочубей придвинул Динину записку, развернул ее. Потом внимательно посмотрел на Дину. Складывалась странная картина: вернула кошелек, известная актриса, знакомое лицо... записка — и вот теперь стоит в его кабинете, претендуя быть дочерью.

— Ну?

Дина пожала плечами.

— Вы же мне все равно не верите.

Кочубей пососал свой язык.

— Конечно, не верю.

— Да я сама себе не верю. — Дина замолчала. Достала сигареты и зажигалку. — Это ничего, если я закурю?

— Я бы своей дочери не разрешил, — усмехнулся Кочубей.

Дина поспешно убрала все в сумку. Отвернулась в окно. И вдруг заплакала. Поспешно вытерла под носом. Кочубей оглядел ее — в этот момент лицо Дины было почти детским. Кочубей и вправду посмотрел на Дину, как на нашкодившего ребенка. Дина растерла под глазами.

— Ты что, всерьез записку написала?

Дина закивала.

— А вчера с кошельком — ждала?

— Ждала, — сказала Дина, глотая.

— В гости собиралась? — Кочубей усмехнулся. — Интересно. Чай, что ли, думала, попить в семейной обстановке?

— Ну не зашла же! — справедливо заметила Дина. Она повернулась, постаралась перестать плакать. — Я к вам честно пришла. Я хочу, чтобы вы мне помогли. Разобраться. Вы можете предположить, что у вас есть дочь? Предположить же можно все что угодно...

— Нет уж, извини. Есть вещи, которые предположить нельзя.

Кочубей встал из-за стола. Посмотрел на Дину — как будто определял: похожа или нет, есть ли что-то общее? Посмотрел, как Дина достала носовой платок, вытерла нос. Вздохнул, видно, так и не определив. Прошелся до окна. И стал смотреть туда же, куда и Дина. Рабочие на противоположной стороне улицы натягивали огромный плакат. На нем были изображены две руки — детская и взрослая. Руки тянулись одна к другой в стремлении соприкоснуться. Под картинкой было написано: «Дети — смысл вашей жизни. Протяните им руку дружбы. Фонд...» — нижний кусок плаката висел еще ненатянутый.

Дина и Кочубей отвернулись от плаката.

— Я помогу тебе разобраться. В моей жизни случайностей не бывает, — объяснил Кочубей. — Неожиданностей тоже не бывает. Даже когда я умру, я буду об этом знать заранее.

Дина и Кочубей оторвались от окна и посмотрели друг на друга.

— У вас есть университетские фотографии? — спросила Дина.

Кочубей, помедлив, не спеша, вернулся к столу, сел, качнулся на большом кожаном кресле и открыл сейф, достал оттуда папки с фотографиями, выложил все на стол. Стал их разбирать. Дина подошла и остановилась с другой стороны.

Кочубей вынул нужные фотографии — университетские. Стал перебирать. Он протянул Дине фотографию с выпускного. Дина сразу увидела мать, которую Зосимов обнимал за плечи. Лицо у нее, действительно, было кислое.

— Наш выпуск.

Кочубей углубился в фотографии. Достал папку — торжественную, красную: там все были по отдельности в черно-белых овалах и с подписанными фамилиями. Дина присела на стол, наклонилась, стала разглядывать вместе с Кочубеем. Все молодые, еще свежие и полные надежд — как те «кадры», про которые рассказывал Кочубей на конференции... как Динины друзья, как сама Дина. Николай Чудков — очень красивый парень, Зосимов — с выпученными нелепо глазами, сам Костя Беев — худущий и смотрящий куда-то в сторону.

— Да... давно это. Тогда еще вся жизнь впереди. Как у тебя.

Никита Краснов — с голливудской улыбкой, уверенный и непобедимый, Зина Трофимова — милая, с двумя хвостиками, кокетливо приподнимала уголки губ. Кочубей, перебирая, наткнулся на одну фотографию.

— Матч с московскими физиками.

Он, вспомнив, засмеялся и бросил Дине фотографию футбольного матча: вспотевшие взволнованные ребята с напряжением ждут мяч.

— Продули мы тогда, — Кочубей досадливо, но азартно поморщился. — Все из-за Кольки Чудкова. Был у нас такой. Вот этот, — Кочубей показал на Чудкова. — В футбол играть не умел, но думал, что умеет. — Знаешь, бывают такие. Вы со своими там где-нибудь в футбол играете?

— Нет.

Кочубей причмокнул.

— А у нас каждую весну была Лига чемпионов. Я в воротах стоял. Я всегда в воротах — так надежнее. А Чудков этот пошел в нападающие. Ну какой из него нападающий — он даже бегать не умел. Но тогда, знаешь как — дружба, комсомол, выгонять неудобно было... Интересно, как он сейчас? Говорят, спился. Надо бы, что ли, собраться...

Вдруг Дина среди других фотографий увидела ту, что ей показывала мать — когда все на субботнике. Она вытащила фотографию. Положила ее перед Кочубеем.

— Вот где здесь вы?

Кочубей посмотрел на фотографию — они оба застыли, как над шахматной партией. И казалось, кто сделает первый ход — тот проиграет... Кочубей поднял глаза на Дину. Засмеялся.

— Хитрая ты, Наталья.

Дина тоже улыбнулась. Никто проигрывать не хотел.

Кочубей повернул фотографию. Посмотрел на нее, как на банковский договор, — взвешивая.

— Ну, хорошо, хорошо. Если в университете... Допустим, хоть я тебе и не верю... И кто тогда... мать?

Дина посмотрела на Кочубея ясными глазами. Замерла, а потом выдохнула:

— Не скажу.

— В смысле?

— Не скажу. Не надо это.

— Интересно... Значит, заявить, что ты моя дочь, можешь, а кто мать — не скажешь?

— М-м, — Дина помотала головой.

Он снова достал университетскую красную папку. Склонился над лицами.

— Лизка? — ткнул он в одну из девушек. — У нас с Лизкой так все было както... запутанно. Хотя она мне нравилась. И у нее, кстати, дочь в Москве, по-моему.... Может, Лариска Троцкая. Я ее за фамилию полюбил... Подожди, Маша. Маша Чернова родила на четвертом... Но вроде парня.

Кочубей скользнул пальцем вниз.

— Зинка, может, Трофимова? У нас с ней целый роман был. Слушай, а она ведь могла бы родить и не сказать.

Кочубей скользнул пальцем дальше.

— Тая... Кстати, от нее я как раз к Зинке ушел. А потом от Зины к другой девушке. А потом уже к своей жене... Да нет, у Тайки сын маленький, про дочь не слышал... Светка... Светка погибла. Да с ней толком и не было ничего. И она бы точно сказала.

— Ладно, я пошла, — Дина хлопнула рукой по сумке.

Кочубей потер лысый лоб.

— Стоп. Подожди...

Дина остановилась.

— Ну... Ха! — Кочубей то ли хохотнул, то ли усмехнулся, то ли не веря, то ли смеясь над самим собой, что это может правдой оказаться. — Может, мы с тобой... встретимся, что ли? Сходим, посидим где-нибудь? В «Барракуду»?

— Это на Московской кафе? Нет, спасибо. Я уже там два раза была.

Кочубей встал из-за стола.

— Так, подожди. Ты ведь сама ко мне пришла, не я. Если... Ха... — Кочубей снова хохотнул, не веря, что говорит все это. — Если, как ты... если доля правды... Надо как-то выяснить все... Я ведь не знал. Мне... как-то, я не знаю... общаться, отношения поддерживать.

— Да что вы. Я же понимаю. У вас семья, дети. Я понимаю.

— И зачем ты, в таком случае, встретиться со мной хотела?

— Не знаю... Просто убедиться, что вы есть. — Она вдруг что-то вспомнила. — ...На самом деле, когда мы начинаем копаться в нашем прошлом — это чтобы решить проблемы в настоящем. Чтобы в будущем было все в порядке.

Кочубей не понял. Дина улыбнулась.

— До свидания. Мне очень приятно было познакомиться. Может, увидимся еще.

Дина пошла к двери. Кочубей смотрел ей вслед.

— Может, тебе помощь какая-нибудь нужна? Там деньги, работа... У меня много связей в Москве.

Дина обернулась.

— Нет, спасибо. У меня тоже. Много связей в Москве. Пока? — как бы спросила она.

Потом открыла дверь и решительно вышла. Кочубей посмотрел на закрытую дверь, и в его глазах четко прочиталась фраза: «Бред какой-то».

Он снова сел за стол. Сел перед выпускной фотографией. И невольно для себя стал всматриваться в лица...

Он нажал кнопку телефона.

— Оленька, послушай. Я тебе сейчас продиктую несколько фамилий, а ты выясни, пожалуйста, адреса, телефоны, все как полагается.

— Да, Константин Григорьевич.

— Пиши. Лариса Троцкая. Зинаида Трофимова. Лиза Смолянинова...

Дина с Махой стояли на мосту. Смотрели на темную воду и слушали, как Волга плещется ночью тихонько. Низко прогудела баржа — и проплыла под мостом.

— Знаешь, за что ненавижу Саратов, так это за мост этот идиотский, — сказала Дина. — Как будто здесь больше посмотреть не на что, кроме моста. И все гордятся — самый длинный мост в Европе. Если бы они по нему походили на пляж туда-сюда по пеклу, думаю, перестроили бы на более короткий.

— Ну ты даешь! Как он может быть короче, он же через Волгу!

Дина помолчала. Маха посмотрела на нее.

— Хочешь, водки купим и напьемся? — искренне предложила она. — Я передумаю в Европу уезжать. Петьке скажу, он нам шашлык сделает. Он умеет прям на конфорке.

— Да ладно, Мах. Не мусоль.

Дина закурила. Сигарета трещала во влажном ночном воздухе, и яркий ее кончик заметно сокращался от глубоких Дининых затяжек.

— Мне мама в детстве говорила, что мой папа космонавт, — вдруг сказала Дина. — Поэтому его с нами нет. То есть он постоянно в космосе живет. Вот я тогда и выменяла у Вовки шлем на колеса. Космонавтом мечтала стать.

— Чтобы к папе в космос полететь?

— Точно. Состыковаться с ним где-нибудь на станции «Мир».

— А потом?

— А потом оказалось, что папа — не космонавт.

Дина щелчком выбросила окурок в Волгу.

— Пойдем, а то поздно уже, — сказала она Махе.

— Уже рано, — ответила Маха.

...Дина шла по утренней улице. Было пусто и тихо. Проехал одинокий троллейбус с тремя сонными пассажирами. На круглосуточном ларьке — прямо снаружи — был примотан скотчем радиоприемник. Из него раздавалась музыка.

Дина проходила мимо телефонных будок, откуда можно в другой город звонить. Будки были через дорогу. Дина посмотрела на них, как будто принимая решение.

Она перешла пустую дорогу. В будке был столик для сумки, крючок — все как положено. Правда, на крючок уже кто-то прилепил жвачку, а полочка была вся изрезана надписями. Остальное еще не успели испортить — новенькие большие стекла, и ты в них, как в аквариуме. Красный телефонный аппарат. Дина поколебалась. Потом сняла трубку. Кинула монету, набрала номер. Дождалась ответа.

— Привет. Это я. Ты еще не ложился? ...И я. ...А у нас тут в Саратове сделали теперь такие будки специальные — можно прямо с улицы в другой город позвонить. Вот я тебе и звоню. ...Нет, я не сплю еще. Слушай, я тут подумала... — Дина помолчала. — Мы столько всего говорили. Как ты думаешь, нормально будет, если я останусь? — Дина улыбнулась словам, которые ей произнесли в трубке. — Почему пьяная? Если бы пьяная, я бы плакать начала. Нет, не сдуру. Нет, я серьезно. Будут опять вместе — Дима и Дина. — В трубке, видимо, задали вопрос. Дина поскребла стекло. — Да не важно это уже, — ответила она. ...Да не знаю, другое что-то важно. ...Не знаю пока. Выясним. ...Ну ладно. Давай, ложись. До встречи. Ц.Д. Ха. — Это был их с Димкой придуманный пароль-прощание. Дина засмеялась. — Ложись. ...Пока.

Дина повесила трубку и посмотрела сквозь стекло на город — одинокий и пустой. Навстречу будке шел невыспавшийся прохожий.

Утром у Дининой мамы гостила тетя Тая. Костик возил машинку между коридором и кухней, изображая голосом мо-

тор. А тетя Тая и Динина мама сидели на кухне и разговаривали.

— И что, ты ей сказала?

— Сказала. Зин, ну а что я могла — не сказать, что ли?

Динина мама закусила губу. Ей стало и жалко, и обидно, и противно.

— И она что, по всем ходила?

— Не знаю. Но записала все, это точно. Вот на такой лист.

Тетя Тая показала размер листа.

Динина мама посмотрела в окно, на тополь.

— Ты позвони кому-нибудь... хоть Чудкову, — предложила тетя Тая. — Узнай.

— Не буду я Чудкову звонить. Не буду.

— Дрын-дрын, — наяривал по полу Костик.

— Позвони, дура. Хоть Зосимову позвони.

— Она что, и к Кочубею ходила? — спросила Динина мать тетю Таю.

— Не знаю же, говорю. Я что, следила за ней?

— Стыдоба. Ладно еще, к Чудкову. Тот сам к кому хочешь пойдет. Но к Кочубею-то! К Кочубею зачем? Он же теперь генеральный директор. Стыда не оберешься.

Раздался звонок в дверь. Тетя Тая встала и пошла открывать, так как была ближе к двери.

На пороге стояла Дина. Она была коротко, под мальчика, острижена... Тетя Тая всплеснула руками.

— Ба! Динка. Ты зачем волосы обрезала?

— Чтоб не мешались.

Из-за тети Таиной юбки выглянул Костик, скорчил одобрительную рожу: ему новая Динина прическа явно понравилась.

Дина прошла в свою — бывшую свою — комнату. Мать зашла за ней и плотно закрыла дверь, отрезав остальную квартиру. Дина выложила пакет на кровать.

— Вот. Тут фрукты, мясо там, торт. Я уезжаю сегодня.

Динина мама дернулась.

— Это еще к чему? У тебя же отпуск?

— Не будет у меня отпуска. Я с телека уволилась. — Она помолчала. — И с Димкой помирилась.

— Ну вот это хорошо. Это хорошо.

Динина мать пыталась заглянуть Дине в глаза. Но Дина уже вытаскивала чемодан из-под кровати и бросала туда одежду. Мать сжала руки.

— Дин... Я знаю... Знаю я всё.

Дина встала на кровать, сняла с гвоздя космонавтский шлем. Посмотрела на него, надела. Волосы на этот раз не мешали.

Мать села на кровать, вздохнула. Посмотрела на Дину, и в глазах ее появились слезы.

— Дин, ну как тебе объяснить? Да ты ведь не поймешь даже... Даже не помню, из-за чего мы расстались тогда. Из-за ерунды какой-то. Кто-то приревновал, кто-то не поверил, ляпнул глупость... А потом кто-то не простил. Обида за обиду — так всё и... Ты ведь не поверишь. Сейчас думаю, ерунда какая-то... Я ему не стала говорить...

Дина постучала рукой по шлему, показывая, что не слышит.

— Дин...

Дина спрыгнула с кровати и сняла шлем.

— Дин, я...

Дина положила руку маме на голову.

— Да не надо, мам. Я знаю, знаю я всё.

Дина зашла с шлемом в руках на кухню. Тетя Тая и Костик сидели притихшие, не зная — то ли лучше уйти, не попрощавшись, то ли ждать, пока поговорят. Вслед за Диной зашла ее мать. Тетя Тая посмотрела на обеих, пытаясь определить результат разговора. Дина улыбнулась, подошла к Костику.

— На, держи.

Она протянула ему шлем.

— А это что? — с подозрением спросил Костик.

— Шлем. Космонавтский.

— Настоящий?

Костик вылупился от восхищения.

— Настоящий, — кивнула Дина. — Отдам в хорошие руки.

— У меня очень хорошие руки, — закивал Костик.

Дина надела Костику на голову шлем. Костикова голова сразу провалилась, и видно было, как он заулыбался за стеклом.

— Что сказать-то надо? — напомнила тетя Тая сыну.

Но Костик постучал по шлему, показывая, что не слышит. Потом повернулся к Дине на пятках и отдал ей

честь, прижав ладонь к стертой надписи.

На вокзале объявляли поезда. Дина вместе с толпой провожающих вышла на перрон. Поезд уже стоял. Провожать пришли все — мать, тетя Тая с Костиком, бабушка, Маха, Серега, Валька. Они суетились.

— Ну, давай там.

— Позвони, как доедешь.

— Не пропадай, Трофимова.

К вагону подошла та моложавая бабулька, которая ехала с Диной в Саратов и которую встречали. На этот раз бабку провожали сын и сноха.

— И больше я к вам не приеду. Живу себе и живу. Помру — похороните. А к себе не зовите. Насмотрелась я, хватит, — сказала она лично сыну и погрозила ему кулаком.

Сын и сноха особенно никак не реагировали на ее слова, они подсадили бабку в вагон. Сын принялся заносить мешки.

Следующей в вагон запихали Дину.

Она прошла в свой отсек плацкарта. Бабка была на боковых местах. Дина положила чемодан на полку. Все ее провожающие столпились у окна, на перроне махали, что-то говорили напоследок — не слышно было, что.

Грянул марш «Прощание славянки» — и поезд дрогнул. Дина смотрела на их лица через стекло и вдруг ломанулась в узкий коридор вагона. Высунулась в проем двери. Все ее родственники, друзья стояли на перроне рядом с другими провожающими. Получилась небольшая толпа. Целая толпа ее провожала. Дина помахала.

Голос Дины *(за кадром)*. Я тут подумала, давайте, пусть все в прошлом останется, ладно? Вы только не обижайтесь. Вы простите, что так... Пусть останется как есть. Без улучшений, ладно?

Марш рвался из хриплых динамиков и несся вслед тронувшемуся поезду.

Дина стояла в проеме двери, бесстыдно оттеснив проводницу. И махала, махала, прощаясь со всеми этими людьми из своей прошлой жизни.

ДИРК БОГАРД

Человек правил

Кисло-сладкий запах обнаженных тел, сбившихся в кучу в грязной комнате, отделанной кафелем. Грязный бетонный пол. Над головами ослепительно горят лампочки в железных сетках. Пронизывающий холод; отопления нет, если не считать газовой печки, которая только гудит без всякой пользы, выплевывая в мерзлый воздух струйки недолговечного тепла.

Старики, молодежь. Дети, юные женщины, руками прикрывающие срам. Беременная женщина с разбухшими грудями, возле которой притулилась девочка лет двух. Нагота женщины особенно бросается в глаза из-за шляпки на растрепанных волосах, украшенной двумя бантиками.

Посреди толпы, сгрудившейся возле нар, на которых сидят одетые в черное эсэсовцы, мужчины и женщины, — Шарлотта[1], обнаженная, как и все, но, в отличие от других, сильно обеспокоенная. Ее волнение вызвано не обстоятельствами роли. Вот она выскакивает из толпы и бросается прямо к Марии, которая заведует женским гардеробом. Она одевала меня на обоих фильмах Висконти. Теперь она бережно закутывает Шарлотту в пальто, шепча слова утешения.

В голосе Шарлотты слышны непролившиеся слезы, она с трудом сдерживается, чтобы не разрыдаться.

— Эта шляпа. Зачем ее нацепили? Всё сняли, а шляпку надели. Зачем?

— Она сама так захотела. Это все, что осталось от ее достоинства, от ее личности.

— Но такого быть не могло! Это выдумка Лили!

Я нахожу толстую пачку архивных фотографий, которые Лилиана Кавани подобрала специально для таких случаев.

— Нет, так было на самом деле. Выцветшая фотография, снятая в Польше в 1943 году, представляла собой точную копию нашей мизансцены. И на ней была нагая женщина с ребенком, прижавшимся к ее ногам, с тяжелыми грудями, беременная, с нелепой шляпкой на голове.

В одном из концлагерей, которые мы освобождали, не помню точно где (оба они были одинаково ужасны), кажется, в Бельзене, я видел то, что осталось от чьих-то жизней: горы волос выше человеческого роста, сараи, забитые протезами, искусственные металлические суставы, руки — в перчатках и без, из дерева. Комнаты, полные фальшивых зубов, слуховых аппаратов, очков в черепаховой или золотой оправе, завалы пыльного металла, стекла и фарфора.

В отдельном бараке я видел коллекцию дамских вечерних платьев на вешалках, легко развевавшихся на апрельском ветру. Рядом висели фраки, белые сорочки. Цилиндры, золотые и серебряные бальные туфли и кожаные, выставленные длинными аккуратными рядами, как в гостиничном коридоре в ожидании чистильщика.

«Голландские евреи», — сообщил мой проводник, капо-эстонец, с преувеличенным энтузиазмом предложивший показать мне лагерь. Он равнодушно тыкал пальцем в рухлядь. «Мило, правда? Их взяли на каком-то важном приеме. Всех сразу».

Звук «с» он произносил с шипением. Отвернув воротник какого-то смокинга, он изогнул шею и, скосив глаза, прочитал метку портного. «Да. Так и есть. Голландские евреи. Я помню. Из Амстердама».

— И эти вещи так тут и висят? На вешалках?

— О! Извините, пожалуйста. О, да. Все очень аккуратно. Их сохраняют для

Продолжение. Начало см.: 2007, № 9.
Фрагменты. Публикуется по: B o g a r d e Dirk. An Orderly Man. London, 1983.
© Dirk Bogarde, 1983.
© Нина Цыркун (*перевод, примечания*).
См. также: Б о г а р д Дирк. Вверх и вниз. — «Искусство кино», 2007, № 5.

[1] Шарлотта Рэмплинг.

концертов. У нас часто бывают концерты для охраны на Рождество и по другим случаям. У нас и оркестр есть. Очень замечательный, оркестр этот. Но не все из этих людей были евреями. У нас разные были: коммунисты, социалисты, всякие религиозные, гомосексуалисты, разные, и оркестр был очень хороший. О да, у нас было всё.

Я не помню точно, в каком лагере это происходило, сами слова того капо запомнил хорошо. И его бритую голову, полосатую арестантскую робу, заискивающую улыбочку, навязчивое желание угодить. Я отдал ему свой бутерброд с мясом и яблоко. Есть я все равно не мог. Он притронулся губами к газетному свертку.

— Я так благодарен, так благодарен вам. Я преподавал английский юным леди в моем городе у моря. Спасибо вам, шентельмен.

Он плакал.

Шок, пережитый в двадцать четыре года — а мне в ту пору исполнилось как раз столько, — остался на всю жизнь. Как вытатуированный номер, который можно убрать только ножом хирурга: время тут бессильно.

Бомбы, шрапнель, трассирующие пули ночью, даже огнеметы — всю мерзкую безжалостную механику войны я со временем одолел, ко всему привык, даже к трупам, которые валялись, развороченные металлом среди лугов и полей. Даже с этим я совладал. Как-никак я был на войне, а это всё ее лики, и мужчинам подобает смолоду к ним привыкать. Или становиться жертвами. Мне выпало привыкать.

Но я не мог, не сумел привыкнуть ко всему этому. К рядам вечерних платьев, колышущихся на весеннем ветру. И к грудам вонючих свалявшихся волос. И к сваленным в кучу протезам. Все было настолько ужасно, что разум мой не мог это в себя вместить. И даже когда мой приятель капо горделиво вел меня мимо бараков, где устраивались концерты, я не мог справиться с собой; все, о чем он мне рассказывал, не укладывалось в моей голове, несмотря на то что своими глазами я видел сцену, красный складчатый занавес, задник, изображавший австрийское озеро с белым пароходом. И только когда я наткнулся на беспорядочно брошенную груду пюпитров, вдруг всей кожей ощутил то, что здесь происходило.

Но это не значило, что я привык. И в то утро в промозглой сырости, среди голых тел, среди женщин с седыми волосами и обвисшими грудями, при виде нелепой шляпки Шарлотта тоже внезапно ощутила, как это было.

Родившаяся через несколько лет после окончания войны, она не представляла себе, что творилось в концлагерях. Читать об этом — нечто совсем иное; письменное слово не способно заставить в полной мере прочувствовать ужас и страх. Но, стоя здесь голая, как и другие, перед столом, за которым сидели люди в черной форме, в этом запахе, в этом сраме она поняла все.

Мы приступили к съемкам «Ночного портье» морозным январским днем в бывшем туберкулезном санатории на виа Тусколона в Риме. Как и все натурные площадки, это место было выбрано Лилианой абсолютно точно; оно таило в себе атмосферу лагеря смерти, который за долгие годы тоски, болезни и отчаяния пропитался ими насквозь.

Прохаживаясь или, точнее будет сказать, шествуя между пустыми бараками, вдоль темных коридоров, мимо мертвого кустарника запущенного сада, который окружал санаторий, в своем прекрасно сшитом черном с серебром мундире, в высокой фуражке с эмблемой — мертвой головой, постукивая по голенищам сапог плеткой с серебряной ручкой, я чувствовал себя вовсе не актером, играющим роль. Я был этим человеком. Внушающим страх, обладающим властью, отдающим приказы. Таково было воздействие формы. Его внутренние борения вошли в мою душу, стали ее частью; и мне гораздо легче было перевоплотиться в него, чем стать беднягой Ашенбахом, хотя сама роль оказалась ничуть не менее изнурительной и отнимавшей душевные силы.

Форма вообще оказывала интересное воздействие на обитателей «лагеря». Их за очень умеренную плату играли члены актерского профсоюза, отобранные по признакам худобы, дряблости, преклонного возраста и угасания. Когда я проходил мимо, они нервно спешили где-нибудь укрыться. И чем быстрее они разбегались, тем выше я поднимал голову, тем тверже становились мои шаги. Это

был какой-то совершенно новый, незнакомый мне опыт. Эсэсовская форма предельно успешно справлялась с целью, ей предназначенной: внушать ужас.

Я помню, каким маленьким, тщедушным и незначительным выглядел мертвый Гиммлер на выщербленном паркете бюргерского дома в Люнебурге в 1945 году: ступни, втиснутые в разбитые армейские ботинки, небрежно наброшенное одеяло, едва прикрывающее живот и грудь, волосатые ноги, торчащие из-под покрова (на нем даже не было носков), и вывалившийся изо рта, как у дохлой собаки, язык.

Без своей великолепной формы, которая наводила ужас на такое множество людей, он был похож в тот день просто на околевшего пса. В то утро казалось невероятным, что этот жалкий человечек мог внушать страх, даже просто иметь власть и беспредельный контроль над людскими жизнями, потому что под этим бледным весенним солнцем он выглядел так, будто при жизни не смог бы сдвинуть с места легкую тележку, да что там — удержать в руке кружку для подаяния.

Британский капрал слегка пихнул его ногой под ребро. Ботинки стукнулись об пол, полуприкрытые глаза блеснули, голова свесилась набок.

А всего лишь несколько дней назад он обладал безграничной властью.

И в его смертоносных решениях мундир играл немалую роль: ни капли человечности не оставалось в том, кто надевал его, и кучке итальянских статистов это было прекрасно известно. Они пережили оккупацию, они видели эту форму у себя на улицах. Забыть ее было нелегко.

Костюм здорово помог мне перевоплотиться, чего нельзя было сказать о тексте, и это меня беспокоило.

Лилиана и большинство сотрудников съемочной группы пользовались текстом сценария на итальянском языке, а мы с Шарлоттой и еще несколько актеров — английским переводом. По сути дела, грубым подстрочником. Недоговоренность не входит в число художественных достоинств итальянской словесности. Шарлотта и я ежедневно прочесывали сценарий, вычеркивая из него текст целыми ярдами. Под проницательными и настороженными взглядами нашего режиссера.

Чтобы помочь нам в этой нелегкой работе, она пригласила в качестве переводчика замечательную женщину — Паолу Таллериго. Паола, как мне казалось, говорила на всех мыслимых языках, в том числе очень бегло по-английски. Работу ее между молотом и наковальней нельзя было назвать завидной, но она сумела, по меньшей мере, довести текст до ума и четко переводила то, что я хотел сказать Лилиане, а та мне. Незамедлительно.

Шарлотта немножко говорила по-итальянски, что слегка облегчало ее жизнь, но все же наше взаимопонимание обеспечивала прежде всего Паола, делая это с величайшим тактом. Всякий раз, как я вычеркивал очередной кусок, Лилиана (или, как мы ее нежно называли, Лили) вопила как резаная и звала Паолу.

— Что он делает со страницей пятидесятой! Он вычеркивает все, что я пишу с таким трудом.

— Он говорит, что в этой сцене ему не требуется так много слов.

— А я говорю, что требуется! Это мой текст, а он — мясник! Я хочу, чтобы все оставалось, как я написала!

— Но по-английски это можно сказать гораздо проще. Их язык лаконичней нашего. Он выразит то, чего ты добиваешься, не беспокойся.

— Мясник! Разве он скажет то, о чем я думала? Я пишу, а он режет!

Однажды я умудрился вырезать почти полстраницы текста, оставив лишь одно слово «нет».

Лили в немом изумлении уставилась на изуродованный сценарий.

— Что он наделал? — наконец проговорила она. — Он оставил одно-единственное слово, — она стукнула кулачком по своему экземпляру сценария, — в том месте, где у меня больше полусотни!

— Он говорит, что этого «нет» вполне достаточно. Вот посмотришь, как он это сыграет.

— Но он вычеркнул все мои аргументы! — яростно кричала Лили. — Он все разрушил!

Надо добавить, что наши бои велись с изрядной долей юмора, хотя если бы на площадку забрел случайный посетитель, ему извинительно было бы подумать, что он оказался свидетелем кровавой распри семейства Борджиа. Но мы-то

знали, что делаем, и не нуждались в словах для выражения взаимного доверия. А в тех случаях, когда Лили казалось, что истина на ее стороне и я или, тем более, Шарлотта ошибаемся, то, терпеливо отсмотрев эпизод, она зачастую убеждалась в том, что мысль может быть выражена не только словами и при этом прозвучать гораздо сильнее, и затем достойно капитулировала. Иногда для виду поворчав.

Следуя этим не совсем обычным путем, мы мало-помалу справились со сценарием, хотя эта процедура нас изрядно утомила. И в то же время стала источником вдохновения. Я наконец-то вновь почувствовал себя актером-творцом, и, скажу откровенно, это состояние мне нравилось.

Оно давалось мне легче, чем стрижка газонов, и снабжало жизненным импульсом.

Спустя две недели, проведенные на натурных съемках в санатории, мы на какое-то время перебрались в благословенную «Чинечитта», а потом опять вернулись в мир суровый и жестокий. На этот раз нам предстояло снимать в пустом доме, построенном в начале века, предназначавшемся на слом. После завершения съемок его должны были сломать.

Через день-другой пребывания в этом строении я решил, что снос его ни у кого не вызовет сожаления. В нем действовал только один туалет, горячей воды не было. Стужа стояла арктическая, сырость проникала всюду. Питались мы, если оставалось время, в маленькой траттории на ближайшем углу.

В качестве гримерной мне предоставили огромную пустую комнату, обои в которой висели клочьями, а стены из-за протекающей трубы и вечной сырости были поражены грибком. Обставлена комната была с предельной скудостью — стул, стол и электрокамин.

Шарлотта с грудным ребенком расположилась в соседней комнате: корзинка с малышкой стояла прямо на полу, электрокамин и обогреватель едва ли могли согреть мерзнущее дитя; сама она спала тут же на диванчике.

Такой вот «звездный» быт.

Но, несмотря ни на что, мы были счастливы.

Все без исключения.

Когда проработаешь на фильме неделю две, наступает любопытный момент: вся группа начинает испытывать уверенность в том, что создает нечто прекрасное и значительное. С этой минуты никакая жертва ради будущего фильма никому не кажется чрезмерной.

Какое бы угнетающее впечатление ни производил сам материал «Ночного портье», работа над ним происходила в атмосфере радужных надежд и затаенного волнения. Нечто совершенно волшебное и необычное рождалось на наших глазах, и мы были сопричастны этому чуду. Такое чувство способно вознаградить за все лишения, а его исключительность не позволяет переоценить собственные возможности. Слишком оно редкое.

Увы. Хотя, несмотря на трудности, все и рисовалось нам в радужном свете, дело тем временем приобретало дурной оборот. У нас кончались деньги.

Этот сюжет, впрочем, настойчиво повторялся в моей кинокарьере.

Мы сняли все, что планировалось, в том числе эпизоды в отеле (в который превратилась наша развалюха стараниями блестящих художников-декораторов) в конце марта, и вечером последнего съемочного дня в мою промозглую дыру зашел измотанный Боб Эдвардс и печально объявил, что средств больше нет; он просил, умолял о дополнительных ассигнованиях, чтобы снять финальный кусок в Вене, но ему отказали. Я мог ехать во Францию, не завершив работу.

Я настолько свыкся с подобными ситуациями (они возникали на каждом фильме, который я считал заслуживающим внимания, от «Дорогой» до «Смерти в Венеции»), что и эту воспринял как норму. Делать было нечего. Надобно возвращаться на свою террасу.

В безмолвном отчаянии мы упаковывали вещи. Позади оставалось три четверти фильма, последняя четверть, которую мы должны были снимать в Вене, ожидала лучших времен. Шарлотта сидела у себя, скорчившись в кресле, грея руки о кружку с кофе. Мария, костюмерша, с каменным лицом укладывала в углу вещи.

— Нет. Я хочу знать, что случилось? — воскликнула Шарлотта. — С чего вдруг у нас кончились деньги?

— Исчерпали бюджет.

— Да как, боже ты мой, мы могли

исчерпать бюджет? С самого начала каждую неделю мы объявляли неделей экономии. Это ведь маленькая картина. Не «Бен Гура» же мы ставим.

— Нам больше ничего не дадут. По-моему, им не нравится тема, и нам не позволят закончить. Баста.

Шарлотта любовно пощекотала пальцем смеющуюся малышку.

— Без венского эпизода фильм не состоится.

— Вероятно, именно этого господа финансисты и добиваются. Чтобы мы отступились.

— То есть они это делают умышленно?

— Им не впервой. Эдвардс говорит, что испробует все возможности, может, ему и удастся что-нибудь сделать. Он очень решительно настроен.

— Деньги! — опять воскликнула Шарлотта. — Господи. Да на те деньги, что платят мне, мышонка не прокормить. У меня в голове не укладывается, как можно при таких расходах выйти из бюджета!

Мария завязала рухлядь в узел, прошла через комнату, толкнула дверь ногой и вышла. Дверь громко захлопнулась.

Лили казалась не такой удрученной, как остальные (может, она меньше знала о том, как в реальности обстоят дела), и по-прежнему сопровождала велеречивые итальянские монологи мягкой улыбкой.

— Она говорит, — тщательно переводила Паола каждое слово, — что не следует терять веру, нужно сохранять твердость духа, мы будем неустанно бороться с ними и в конце концов победим.

— Что она, на баррикадах, что ли? — буркнул я. — Надо думать, как закончить фильм без денег.

— Лили говорит, когда она его смонтирует, он произведет такое впечатление, что кто-нибудь обязательно расщедрится, пусть немного, но денег дадут. А для нас существенна даже небольшая сумма, фильм замечательный.

Итак, я возвратился во Францию, а Шарлотта потащила корзинку с ребенком в Лондон. Ничего другого и не оставалось.

Но прошел месяц, и в апреле мы неожиданно вновь собрались вместе в Вене. Никто из съемочной группы за это время не взялся за что-то другое. Нефинансируемая преданность оказалась столь стойкой, как и наша вера, — мы ждали и дождались.

Под проливным дождем (слава богу, холод на этот раз не сильно нас донимал) мы закончили съемки так, как было задумано. Неизвестно, откуда поступили деньги, как и предсказывала Лили, немного, даже очень мало, но их хватило. Правда, с трудом; венский бюджет был таким напряженным, что мы наняли всего лишь горстку статистов для эпизода в оперном театре.

И Лили, тщательно выбирая углы съемки, усадив в кресла всю незанятую на площадке часть съемочной группы, включая Форвуда, пресс-агента и парикмахера да просто случайно заглянувшего в театр человека, создала атмосферу аншлага; зал казался заполненным от галерки до партера, не говоря уж о ложах.

Прогулки по Вене, пережившей поражение австрийских нацистов, в моем черном эсэсовском мундире совсем не походили на римские. В этом городе такая выходка расценивалась бы как провокация, и я прятал мундир под пальто, а фуражку держал в коробке. Съемки велись прямо на улицах, поэтому приходилось вести себя тактично и лишний раз не высовываться.

Ночь, внушавшая мне особый страх, отодвигалась на самый последний день съемок. Эпизод небольшой, но снимать его предполагали в восточном секторе, в пролетарском квартале, знаменитом своей суровой простотой и зданием Карл Маркс-хоф, куда приезжали люди со всего света, чтобы полюбоваться дерзким воплощением архитектурной мысли. Это, словом, был оплот коммунистов, как меня многозначительно предупредили, район, населенный бескомпромиссными людьми, которые, не задумываясь, разорвали бы меня на куски, если бы увидели свастику. Не говоря уже о мундире СС. Это предупреждение вселило в меня тревогу, и, пока эпизод готовился, я сидел, плотно закутавшись в плащ, в баре на соседнем углу.

Заранее было продумано, как тайком меня провести сквозь толпу зевак, собравшихся поглазеть на съемки, в квартиру на четвертом этаже, откуда мы с Шарлоттой должны были выйти, спуститься по бетонной лестнице и появиться на улице. Мне сказали, что дадут сигнал, когда камеры будут в полной готовности, чтобы не терять ни се-

кунды. С Шарлоттой все было в порядке: ее одели в простое розовое платьице и белые гольфы, и ничего настораживающего в ее облике не было.

Все предосторожности разрабатывались с той целью, чтобы оставить меня наедине с толпой на тротуаре лишь на несколько секунд; потом я должен был сесть в машину и уехать. Тем эпизод и кончался. Мой испуг был довольно силен.

С наступлением вечера толпа, привлеченная ярким светом дуговых ламп, заливавших мрачный фасад дома, становилась все гуще. В ней сновали шумные дети, ощупывавшие оборудование, танцевавшие в лучах прожекторов. Это было похоже на цирковое представление, а я, скрывшись в баре на углу, чувствовал себя клоуном, раздетым донага на потеху публике.

За мной пришел вежливый и слегка нервничавший ассистент-австриец, и мы заторопились сквозь толпу к дому. Я был практически готов к съемке. Даже фуражку надел, но ни ее, ни сапог не было видно под плащом. Так что я без затруднений пробрался по лестнице в квартиру на четвертый этаж, где старушка с седым пучком волос на голове радостно впустила нас, потому что за использование ее апартаментов в течение нескольких минут получила приличную сумму, и к тому же само событие приятно разнообразило ее одинокую жизнь, которую обычно скрашивал только телевизор.

Она улыбнулась мне и, на каждом шагу повторяя: «Gott sei Dank!»[2], кивала головой, как клюющая курица. Мне были предъявлены пара канареек, очень плохая цветная фотография двух женщин с невыразительными лицами и мужчины на какой-то горе, ее, как она пояснила, «kinder»[3]. Предложена чашка кофе из металлического кофейника, сверкавшего на ее безупречной чистоты плите.

Ассистент-австриец следил с балкона за сигналом, который нам должны были подать. Шарлотту мне предстояло подобрать на лестнице. Я стоял, придерживая полы плаща, а старушка все повторяла, что сегодня очень «kalt»[4]. И тут дали сигнал.

Я сбросил плащ, поправил фуражку и ремень, взял свой хлыст, и старушка издала громкий вопль, застыв с кофейником в одной руке и прижав другую к щеке. Ее водянистые глаза расширились и побелели.

В них отразился не ужас. Радостное удивление.

Она проворно поставила кофейник на место, вытерла руки о передник и, подойдя быстрым шагом, обратилась уже не к переводчику-австрийцу, а прямо ко мне. И похлопала меня по плечу.

Ассистент остолбенел. «Надо идти, они готовы, но эта дама просит разрешения пожать вашу руку. Она говорит, что это, — он легким движением пальца указал на мундир, — напоминает ей доброе старое время. Я правильно сказал по-английски?»

Я кивнул и пожал ей руку. Что мне оставалось?

Послышался сигнал «мотор!». Я вышел из квартиры, старушка все кивала и улыбалась, тихонько хлопая в ладоши.

— Камера!

Когда мы с Шарлоттой очутились под слепящим светом в дверях дома, наступила внезапная и какая-то неестественная тишина. Я стоял во всей красе своих сверкающих регалий. Из тысячи глоток вырвался возглас изумления.

Сердце мое постыдно ёкнуло. Я взял Шарлотту за руку и начал «играть» — искать ключи от автомобиля. Я знал, что в толпе рассеяны люди, которые в случае необходимости должны были прийти нам на помощь, но полиции не предусматривалось, единственный полицейский, как я только что видел, тянул пиво в том самом баре, откуда я недавно вышел.

Многоголосый крик замер, и повисла напряженная тишина. Я провел Шарлотту через улицу, усадил ее в машину. Кто-то зааплодировал, его не поддержали. А потом аплодисменты раздались сразу в нескольких местах, зазвучали громче, послышались слова одобрения и чей-то возглас: «Heil!» Его подхватили — и над толпой прокатился взрыв смеха и аплодисментов.

Мы сели в машину и укатили в темноту. Прочь от режущего глаза света ламп. Толпа бесновалась и гоготала, аплодировала. Огни за спиной погасли. Смех и возгласы продолжались. «Heil!» — звенело у меня в ушах.

---

[2] Слава богу! (*нем.*).
[3] Дети (*нем.*).
[4] Холодно (*нем.*).

— Какие-нибудь пьянчуги, — сказала Шарлотта.

— Не думаю.

— Нельзя придавать этому значения. Неужели ты веришь, что они всерьез! Они просто забавлялись. Получили удовольствие. Дурачились просто.

Увы, удовольствие им доставила не игра — мундир.

Через десять месяцев после смерти отца моя матушка, когда ее впервые оставили одну — Элизабет и Джордж обедали у друзей, — выпила содержимое всех бутылок, которые сумела найти, завершила все это светлым пивом и рухнула вниз головой с лестницы, которая вела в ее спальню, переломав чуть ли не все свои косточки; только шея осталась цела.

В больнице сокрушались, что не могут оказать ей помощь немедленно: прежде чем оперировать, надо было вывести из организма алкоголь.

С опасением ожидаемый нами шок наконец настиг ее, и она попала в чистилище.

Солнечным январским утром я подошел к зданию в георгианском стиле, окруженному зелеными лужайками, которые были еще покрыты в затененных местах снегом.

В залитом солнцем холле блестели деревянные полы, застланные коврами, в медном кувшине стояли засушенные цветы. В комнате слева — небольшой бар: дюбонне, чинзано, джин, два высоких табурета у стойки. В камине потрескивали поленья.

— Да-да, — сказала внушительного вида дама. — Она вас ждет и очень волнуется. Поднимитесь наверх по лестнице до первой площадки, потом еще четыре ступеньки и первая дверь налево. Постучите и входите, она будет рада. — И вслед мне спросила: — Вас к обеду будет четверо?

— Да. Вас не побеспокоит?

— Нет, нет. Ваша сестра нас предупредила.

Она сидела на краешке кровати, одетая, накрашенная, сложив руки на коленях. На ногах тяжелые черные ботинки со шнурками.

— Ну вот и я.

Я нагнулся, чтобы поцеловать ее, и положил на столик букетик желтых нарциссов.

— Дорогой, нельзя же целое состояние изводить на цветы. Я попрошу у миссис... никак не запомню, как ее зовут, голова что-то плохая стала, в общем, попрошу вазу.

Я сел на стул напротив нее.

— Ну, как я выгляжу? — спросила она, натянуто улыбаясь и теребя пальцами юбку.

— Замечательно! У тебя отдохнувший вид.

— Скажешь тоже, целых пять недель тут проторчала. И эта жуткая физиотерапия.

Она поникла, возраст давал о себе знать. Во всем ее облике чувствовалась грусть. Огонь в камине угас, оставив кучку сероватого пепла.

— А здесь неплохо, ма. Правда, очень мило и чисто.

— О, да! — она разгладила юбку. — Чисто. Чертовски.

На столе стояла фотография отца, подаренная ему тяжелая серебряная коробка для сигарет, стаффордширская статуэтка в шотландской юбочке — милые домашние безделушки.

— Ну? — она без улыбки взглянула мне прямо в лицо. — Так как же я выгляжу?

— Право же, замечательно. И макияж очень удачный. Наверное, немало времени потратила?

— Да, я всё крашусь. Бог знает, зачем. Все равно никто ко мне не заглядывает, к чему стараться?

— Но вот я пришел.

— Вот тебе и ответ.

— Руки не болят после падения?

Она отчужденно посмотрела на свои лежащие на коленях руки.

— Да, я сильно расшиблась. О, да. С руками все в порядке. Они у меня кольца забрали. Видишь — нет колец.

— Почему?

Она пожала плечами, посмотрела в окно.

— Не знаю. Суставы распухли — из-за этого, что ли.

— Ничего, мы их заберем.

— Не надо. Все равно не налезут. Суставы...

— Ма, ты сказала, что к тебе никто не приходит.

— Я так сказала?

— Но ведь это Элизабет тебя навещает каждый день. И миссис Браун, и мисс Смит — к тебе приходят люди, дорогая.

— Кто тебе сказал?

— Элизабет.

— Кто-то приходит, кто-то нет. Ведь это в стороне от дороги, приходится делать большой крюк. Но это не имеет значения.

— Как же не имеет! И не так уж сюда далеко добираться, у Элизабет дорога занимает всего лишь десять минут. Можно подумать, тебя похоронили где-нибудь посреди болот.

Она сухо рассмеялась.

— Вот именно — похоронили. Еще твой отец похоронил меня на всю жизнь в деревенском коттедже. Чтобы только до автобуса добраться, надо было карабкаться вверх по холму до деревни; а потом опять вниз спускайся. Ты себе не представляешь, каково мне было. А где наш дорогой Тони?

— Поехал за Элизабет. Привезет ее к обеду.

— Ах, как мило! Значит, мы пообедаем все вместе? — равнодушно переспросила она.

— А что же ты думаешь, дорогая, я проделал такой путь, только чтобы немножко поболтать? Я и выпить надеюсь. У вас внизу бар углядел.

— Он только в одиннадцать открывается.

— Недолго осталось.

— А откуда же ты приехал?

— Из дома, из Франции.

— Ах, да. Милая Франция. Мне разрешают только один стаканчик к обеду.

— Может, ради праздника позволят побольше?

— Тоже мне, праздник. А я вправду ничего выгляжу?

— Потрясающе. По-моему, не хватает только лака для ногтей того ярко-красного цвета, которым ты всегда красила.

— У меня его отобрали в больнице. Я ведь ужасно расшиблась.

— Знаю.

— Но ногти у меня накрашены. Бесцветным лаком.

Мы никак не могли найти общий язык. Она вела себя робко и нервозно, может быть, стыдясь того, что произошло. Боялась, что я буду задавать вопросы, на которые ей неловко будет отвечать, что я стану упрекать ее.

Я подошел к высокому окну и выглянул в сад. В тени под деревьями лежал снег, ослик стоял, задремав на припеке, его дыхание вырывалось из ноздрей маленьким толстым дракончиком.

— Ты знаешь, что у вас во дворе ослик живет?

— Ослик? И лошади. Я видела из окна.

— А ты никогда не выходишь? Тебе ведь можно ходить.

— В такую погоду?

— После обеда давай пойдем погулять. Ты обопрешься на мою руку.

— Я так ужасно упала. Нет уж, иди сам, если хочешь на лошадей любоваться. — Она сделала паузу. — Я, наверное, тут навсегда останусь?

— Нет, не навсегда. — Я лгал, и она это понимала. — Но ведь здесь неплохо, правда?

— Слишком высоко. Я боюсь лестниц.

— Возможно, у них есть комната на первом этаже. Я спрошу.

— Да не надо, не беспокойся обо мне, ради бога. Со мной все в порядке.

— Послушай, ма. Главное, чтобы ты была настолько счастлива, насколько мы...

Она не дала мне договорить.

— Не смеши меня! Счастлива! И кто же эти «мы», позволь спросить?

— Элизабет, Гарет и я.

— Я буду счастлива, только когда вернусь в свой дом. Но уж никак не здесь.

Беседа, если ее можно так назвать, все-таки коснулась той темы, которой я больше всего опасался. О ее возвращении домой.

Пока что такая возможность исключалась. Ей была необходима постоянная сиделка, но комнаты, где ее можно было бы поселить, в доме не было. Маму просто нельзя было больше оставлять без присмотра. Ее нельзя было ни на секунду доверить самой себе, и своим хитрым шотландским умом она это понимала. Ей было прекрасно известно, что случилось и почему, и она знала также, что мы, ее дети, тоже осознаем это.

Я обратился с письмом к ее хирургу, сотворившему с ее бедным исстрадавшимся телом настоящее чудо, с просьбой от имени всех нас объяснить ей, поскольку мы сами сделать этого не могли, что именно доставило ей такие муки и почему врачам пришлось откладывать операцию. Но он холодно, хотя и вежливо, проигнорировал мою просьбу. Ве-

роятно, с моей стороны было бестактным обратиться к нему с таким делом.

И теперь мне, как старшему из детей, предстояло объяснить ей, что до конца жизни она должна находиться под постоянным наблюдением. И что Элизабет, у которой на руках семья, не сможет с этим справиться. Но выложить это все сразу я не решился; может быть, после обеда, после стаканчика пива или виски. Возможно.

Я вытащил из кармана пакетик и осторожно положил ей на колени.

— Что это?

— Неприятно, что у тебя забрали кольца. Ты их так любила.

— Да, я их любила. Ульрик их потерял.

— Папа?

— Где-то во Франции. Я там так упала, помнишь?

— Конечно, вы же тогда у меня гостили. Но я тебе привез новые.

На ее лице впервые отразилось удовольствие. Глаза заблестели.

— Это мне? Ох, дорогой, ты кучу денег на меня просадил.

— Не такие уж большие деньги, не бриллианты купил.

Кольца легко наделись на руку. Она, любуясь, поднесла ее к лицу.

— Я так счастлива! Божественно! Ты хороший мальчик. Где купил?

— Во Франции. В Канне.

— Это я чтобы знать, что отвечать, когда спросят.

— И вот еще: духи. «Л'эр дю тан».

Она в восторге всплеснула руками.

— Ты меня балуешь! Цветы, кольца, духи...

Откуда-то из глубины дома донеслись два удара гонга.

— Бар открыли, — пояснила мама. — В этом ужасном заведении одни правила да запреты. Умереть можно с тоски.

Я взял у нее флакон, открыл, капнул духи на ее ладонь, она аккуратно потерла ими запястья, отобрала у меня флакон и, мазнув за ушами, улыбнулась простой и легкой улыбкой.

— Пора выпить винца. Здесь испанское, но мне оно нравится. — Она протянула мне ладошку. — Помоги старушке маме. Господи, что за стариковские ботинки! Зато в них удобно. И все равно никто меня в них не видит. Никто ведь сюда не заходит.

С готовой копией «Ночного портье» Боб Эдвардс вылетел в Калифорнию, как в свое время это делал Висконти, в качестве своего рода коммивояжера, предлагающего образец товара. В достоинствах его он был абсолютно уверен, да и те немногочисленные зрители, которым удалось увидеть фильм на неофициальных просмотрах, неизменно выражали восторг, так что у Эдвардса были все основания надеяться, что он заключит приемлемую сделку.

Но он ошибался.

Реакцией глав крупнейших студий было тупое недоумение. Аргументируя «обидчивостью» евреев, оскорблением религиозных чувств, которое они усматривали в картине (чего там просто не было, как и самих евреев), и «непристойностью», «Уорнер Бразерс» нашли ее к тому же скучной и неинтересной.

Я наивно полагал, что как раз «непристойность» их и может заинтересовать, потому что она, как правило, приносит деньги, но на этот раз они боялись «сложности», а тут уж любые аргументы бессильны.

Конечно, весь антифашистский запал Лили остался за пределом их восприятия, и они вцепились в любовную историю, найдя ее ужасной, а сам факт, что женщина способна влюбиться в своего тюремщика, — невероятным.

Лаконичная телеграмма, полученная от Боба, гласила, что публика на просмотрах встречает фильм восторженно, а руководство все еще «не понимает». Он желает мне счастливого Рождества.

В новом году появился луч надежды: если калифорнийцам фильм пришелся не по душе, то французам он понравился, а главное, они разобрались не только в любовной интриге, но и в замысле. Появилась надежда начать прокат именно с Франции.

Французы, как и итальянцы, пережили сложный и унизительный период оккупации, и им было хорошо известно, какие странные и запутанные отношения могут возникать между пленником и завоевателем. Они знали об этом по собственному опыту.

Америка находилась слишком далеко от военной реальности, никто не завоевывал ее после Колумба, Кабота и Америго Веспуччи, которые там тоже долго не задержались. Миллионы тех, кто явился вслед за ними, уже никому не

причинили вреда, кроме, конечно, несчастных индейцев, на чьей земле они обосновались.

Итак, благодаря французам у нас появился шанс выйти на европейский рынок, но Америка была потеряна. Удар серьезный.

Однажды раздался звонок из Лос-Анджелеса. Звонила Дина, старый надежный друг, сценаристка.

— С Новым годом! Я видела ваш фильм на неофициальном просмотре. Балдеж!

— Что значит «балдеж»?

— Ну, сильно сделано. А я и не знала, что ты не брезгуешь мягкой порняшкой!

— Порняшкой? Дина, побойся Бога! Мы, кажется, оскорбили нравственность больших студий?

— С ними ни в коем случае нельзя связываться: у них одна песня: антиеврейский, мрачный фильм...

— Да что в нем антиеврейского? У нас нет ни одного кадра, в котором бы упоминались или появлялись евреи. Это антифашистский фильм и больше антиникакой.

— Но это с вашей точки зрения. А в Лос-Анджелесе считается, что гибнуть в концлагерях — прерогатива евреев. Так уж утвердилось. И у нас не принято смешивать антифашистский пафос с сексом и прочими штучками, с любовной дребеденью. Тем более в лагере! Очнись!

— Да в лагере почти ничего и не происходит. Действие разворачивается в основном в наши дни.

— Ладно, публике фильм нравится, не спрашивай меня, почему. Мне тоже нравится, точнее — он меня потряс. Но он все-таки грешит мелодраматизмом.

— В чем ты его находишь?

Она помолчала.

— Ну, теперь точно не помню... Например, монолог в венском соборе. Это уж слишком...

— Ты имеешь в виду слова: «Я горжусь содеянным и поступил бы так снова. Хайль Гитлер!» — это?

— Точно.

— Это цитата из последнего слова Эйхмана на процессе в Израиле. Дословно.

Она опять замолчала.

— Может, сделать субтитры, не знаю, право...

— Кстати, мы заключили контракт с французами. Это уже кое-что.

— Ах, эти французы! Из-за секса, конечно.

— Секс тут ни при чем. Они знают, что такое оккупация.

— Слушай, я вообще-то звоню поздравить тебя с Новым годом! Фильм меня потряс, и мне жаль, что не удалось его пристроить. Даже мягкая порняшка не помогла.

— Да нет там никакой порнографии! Это зависит от воображения зрителя, Дина!

— Ясно, зависит. А вы его старательно провоцируете. Ух, этот звонок обойдется мне в чертову уйму денег.

Я в отчаянии мерил шагами комнату. Порнография? Секс и мелодрама? Неужели я выжил из ума, раз не замечаю ничего подобного? Слишком долго не снимался, поезд ушел. Или я переусердствовал с сокращениями в тексте? Кого мы могли оскорбить? Возможно, мы увлеклись? Вопросы возникали один за другим.

Вероятно, идиллическое существование притупило мои чувства. Я утратил живые связи с людьми, потерял актерское чутье, не только любовь к порядку. Может быть, в моем случае реализовалась страшная угроза превратиться в самодовольного актеришку, непоколебимо уверенного в своей правоте, не способного к развитию, не замечающего, как медленно, но верно относит его с авансцены к кулисам, а ставшее привычным место уже обживают более молодые, динамичные и изобретательные. Я не раз бывал свидетелем подобных превращений. Неужто теперь такое случилось со мной?

Ну что ж, коли так, лучше разом покончить со всем, опустить траурное покрывало, не дожидаясь, пока меня станут использовать в эпизодах или, того хуже, в духовном эпосе из жизни святого семейства, бесконечные серии которого снимаются на пыльных испанских дорогах.

А именно такого рода сценарии начал я получать в последнее время по почте. Но дешевая метафизика — не мой жанр. Пристраиваться к этой кормушке я не намерен.

Однако прежде чем решиться на такой шаг, я хотел бы получить совет. Естественно, мнению руководства больших студий я не доверял, а Форвуд был мне слишком близким человеком. Я те-

рялся, не зная, к кому обратиться. Нужен был совершенно посторонний, беспристрастный и бескорыстный человек, который, посмотрев фильм, сказал бы мне, что либо я ошибался и должен признать поражение, либо, напротив, был абсолютно прав и обязан продолжать борьбу.

Боб вернулся из Калифорнии усталый, удрученный и подавленный. Я позвонил ему в Рим и предложил рискованный план. Надо устроить информационный просмотр в Лондоне, пригласить на него четыре-пять избранных критиков, возложив на них задачу вынести нам приговор. Показ будет тайным, каждый из приглашенных должен письменно изложить мне свое мнение. И я приму их заключение как руководство к действию.

Боб согласился. И добавил, что едет в Лондон немедленно, потому что студия «Коламбия» выразила желание посмотреть фильм еще раз.

Но пока я дожидался приговора лондонских критиков, «Коламбия» успела безоговорочно отвергнуть рекомендации своего английского отдела вместе с фильмом.

Александр Уокер, побывав на секретном просмотре, прислал разгромную рецензию на двух страничках, обвиняя фильм в безвкусице. Зато Дилис Пауэлл хвалила и фильм, и актеров, Маргарет Хинсман сравнивала Шарлотту с Гретой Гарбо, а Феликс Бейкер провозгласил, что это классическая картина, какую теперь редко увидишь.

Итак, четверо высокопрофессиональных критиков вынесли свой приговор, и в трех случаях он оказался благоприятным. Неплохой расклад.

Мнения английских критиков вызвали неожиданный резонанс. Американцы потребовали, чтобы фильм немедленно еще раз привезли на просмотр. Французы поспешили с выпуском его в прокат. И после нескольких месяцев всевозможных экспертиз и раздумий в марте он вышел на экраны, несмотря на то что как раз в день премьеры скончался президент Жорж Помпиду.

За тридцать первых дней в Париже фильм посмотрели девяносто восемь тысяч зрителей. И читатели Elle, одного из наиболее влиятельных в Европе женских журналов, назвали его лучшей картиной месяца. Принимая во внимание возраст читателей Elle (в диапазоне от семнадцати до семидесяти), я счел это хорошим признаком. И вообще, если за вас женщины, провал практически невозможен. Прочая пресса тоже была одобрительной, и упреки прозвучали только со страниц Gerald Tribun, что прозрачно намекало на прием, ожидавший нас в Америке, если нам удастся попасть туда со своим детищем.

Скоро нас постиг очередной удар. В разгар парижского триумфа цензура запретила фильм к показу в Италии. Лили ринулась в бой. Это было ее дело, ее страна, и тут я не мог быть ей полезен. В конце концов она победила, вызвав грандиозный скандал в прессе, сослуживший ей хорошую службу. Очень кстати оказалась и поддержка женщин-феминисток, благодаря которой Лили прорвалась к славе. Фильм получил право премьеры одновременно во всех крупных итальянских городах и пользовался единодушным успехом как критики, так и публики.

А на следующий день все копии фильма были конфискованы полицией.

Все началось сначала.

Даже сорокавосьмичасовая забастовка, поддержанная всей итальянской киноиндустрией, не поколебала решение департамента полиции снять фильм с проката за оскорбление нравственности.

Это был предел, я понял, что дошел до точки. Черт с ним, с кино! Надоело сражаться. Надо найти другой способ зарабатывать на жизнь. В актерской профессии никаких проблем не было, она приносила только радость. Но вся эта суета да маета не имели никакого отношения к профессии. Это было политиканство, а я всегда питал к нему отвращение.

— Я сдаюсь, — объявил я. — Попытаюсь заняться чем-нибудь другим.

— Как же так? Ты ничего другого не умеешь, — разумно возразил Форвуд.

— Не знаю. Меня учили только солдатскому ремеслу. И еще живописи. Но в ней я особых успехов не достиг.

А вечером позвонила из Милана Шарлотта и сообщила, что против нее, Лили и меня Миланский суд возбудил дело. По обвинению в оскорблении нравственности.

— Да чем же мы, скажи на милость, оскорбили нравственность?! — воскликнул я. — Ни одной пуговицы не расстегнули, шнурка не развязали!

— Очевидно тем, что мы сделали, не развязывая шнурков. Бог знает, чем. Я-то откуда знаю!

Но ведь это чушь! Мы не сделали ничего аморального! Я еще мог бы понять, если бы Лили велела нам кувыркаться на двуспальной кровати или инсценировала то, что запечатлено на архивной фотографии, где людей вешают под аккомпанемент оркестра, исполняющего увертюру к «Волшебной флейте». Но она ведь этого не сделала! Мы не сняли ничего даже отдаленно похожего. Может быть, следует разграничить определения морали и произведения искусства? Давайте вспомним Джойса, Лоуренса, Эпштейна, сотни других...

— Этим уж ты займись, дорогой, — сказала Шарлотта. — Я вечером уезжаю из Милана. Просто хотела сообщить тебе последние новости. Лили собирается на фестиваль в Канн, а Боб опять в Америке. Тебе же лучше посидеть дома, не высовывайся.

Ее совет показался мне разумным. Но Лили опять кинулась в самую гущу боя и опять одержала победу. Результат был таков: Верховный суд в Милане, самый авторитетный в стране, провозгласил: «Ночной портье» — это произведение искусства, и никто ни при каких обстоятельствах не имеет права накладывать на него запрет. Мы были наконец в безопасности.

И все же к чувству полного облегчения примешивалась горечь ощущения, что нам пришлось столкнуться с такой непроходимой глупостью. Запреты и аресты фильма заставили нас прийти к малоутешительным выводам: политика в очередной раз переиграла искусство.

Фильм имел четко выраженную антифашистскую направленность, и как раз это, а не выдуманный аморализм разожгло страсти.

Заинтересованные круги — а их было и остается в Италии немало — сделали все возможное, чтобы разделаться с фильмом, используя банальнейший предлог, весьма далекий от истинной причины. Нельзя в одночасье, повесив диктатора, изменить политические настроения целой нации. Кое-кто отступает в тень и ждет своего часа. Лили своим фильмом заставила некоторых из этих людей выйти на свет. К счастью, их атаку удалось отразить. По крайней мере, на время.

Но я устал от сражений.

Обрезая у себя в саду корневище розового куста, который непомерно разросся, я думал о том, что вот и я также перерос кино и свое место в нем. Однако если это для меня единственная возможность заработать на жизнь, придется обуздать гордыню и смиренно трудиться. Я уже начал свыкаться с мыслью, что теперь следует ждать предложений от фирмы «Дисней» выступить в компании слоненка, щенков и Бэмби.

Я не подозревал, что в этот момент Форвуд приступил к переговорам о съемках нового фильма в Австрии. Мне в очередной раз отводилась роль Филби. Или кого-то «вроде Филби».

Фурор, который мы произвели в Европе, судебный процесс об оскорблении нравственности, широкая реклама, вмешательство полиции и прочая шумиха докатились до противоположного берега Атлантики. Руководство крупных студий, все еще с опаской относясь к фильму, вместе с тем почуяло возможность хорошо заработать. Страх остаться при этом без головы не пересиливал. В Голливуде головы слетают чаще и легче, чем во времена Французской революции. И пока они судили и рядили, фильм прямо у них под носом был продан джентльмену по имени Джо Левин, который набил руку на проталкивании «трудных» фильмов.

Я довольно хорошо знал мистера Левина. Он сколотил себе состояние на скромном итальянском фильме с участием какого-то американского культуриста и с тех пор такого сорта продукцией не занимался. В свое время он протянул руку помощи «Дорогой», которая отплатила ему сторицей; сам же он с тех пор успел превратиться весьма в состоятельного, преуспевающего и влиятельного дельца.

Время от времени мы с ним встречались по разным поводам то в Лондоне, то в Нью-Йорке, и каждый раз, увидев меня, он обещал сделать из меня звезду мирового класса. Но так никогда и не удосужился исполнить свое обещание. Еще он любил потешать собравшихся долларовыми банкнотами — в молодости Джо Левин подвизался в качестве фокусника. Он представлялся мне идеальной фигурой, чтобы организовать прокат «Ночного портье» в Штатах. Он про-

славился размахом рекламных кампаний и мог бы продать аравийский песок бедуину.

Лили и Шарлотта торжественно вылетели в Нью-Йорк ему на помощь. Меня не взяли, потому что он наверняка опять забыл мое лицо. Я был счастлив остаться дома, вдали от всех забот. В конце концов я уже сделал все от меня зависящее, чтобы пробить дорогу картине.

Пресса развязала против фильма немыслимую кампанию, которую возглавляла ядовитая Полин Кейл, превзошедшая на сей раз самое себя. Яростный заряд рецензии в «Нью-Йорк таймс», случись ему материализоваться, разнес бы на клочки Эмпайр Стейт Билдинг.

Но публика хлынула в кинотеатры. Боб, почувствовавший себя на вершине успеха, слал мне телеграмму за телеграммой, извещая о том, какие рекорды мы побиваем практически ежедневно.

Шарлотта и Лили, хотя и набившие немало шишек, не теряли энтузиазма. Шарлотта сникла, только обнаружив, что на всех пресс-конференциях, куда ее приглашали, присутствовали в основном репортеры и фотокорреспонденты журналов для мужчин. Тогда, после двух дней унижений, она потихоньку исчезла, и о ней не было ни слуху ни духу.

Лили, обессиленная, измученная, чувствующая себя чужой в чужом городе, не вызывала у интервьюеров большого интереса и тоже улетела.

Потеряв обеих дам, мистер Левин сразу вспомнил мое лицо и потребовал, чтобы я явился заткнуть брешь.

— А что с Шарлоттой и Лили? — спросил я.

— Смылись! Не знаю, куда и почему, а у меня рекламная кампания в самом разгаре. Мы в хитах. И тебе просто необходимо быть в Нью-Йорке.

Я решил из предосторожности прежде позвонить знакомой журналистке. Она была в курсе событий.

— Не рыпайся, сиди дома. Пресса встретила фильм в штыки, а у публики он пользуется бешеным успехом. Позор, что его преподносят как порнографию, в нем ее столько же, сколько снега в пустыне, а главное, это настоящее кино. Великое. Но вреда ему нанесли немало.

Обед в честь презентации фильма был организован с потрясающей безвкусицей. Столы накрыли черной виниловой пленкой, на стульях повесили цепи, зажгли черные свечи, разложили спички в обертках из искусственной кожи с изображением сапог и хлыстов. Натуральная садомазохистская оргия.

Господи...

Так или иначе, усилия, предпринятые нами, чтобы довести «Ночного портье» до зрителя в борьбе с судебными препонами и полицейскими запретами, оправдались. Фильм возвел Шарлотту в ранг мировой звезды, подтвердил славу Лили как режиссера громадной силы и своеобразного дарования. Теперь уже никто не назовет его порнухой, и, как мы и надеялись, он занял достойное место среди крупнейших произведений искусства.

Не включи я по чистой случайности телевизор, когда показывали «Галилея», поленись спуститься в подвал, чтобы порыться в кипе пыльных сценариев, не наберись Лили такого мужества, откажись Шарлотта сниматься и... Сколько случайностей! Но жизнь и состоит из них. И, думаю, именно это придает ей очарование.

Я наконец напал на след Лили в Риме и решительно объявил, что не поеду в Нью-Йорк. Она убеждала меня в необходимости лететь, «бороться за фильм и защищать его честь». В ответ я зачитал ей пару рецензий, полученных с утренней почтой, что заставило ее разрыдаться от чувства беспомощности. С этим невозможно стало бороться — самим бы не свихнуться.

Окончание следует

Перевод с английского Н.Цыркун

S U M M A R Y

Why Russian cinema is not convertable?
Round table talk at the IK.

Evgenia Leonova
The thaw
Review of Vera Storozheva's TRAVELLING WITH PETS (Russia).

Vera Storozheva:
«When there's no need of words»
Interview by Galina Pereverzeva.

Oleg Lukitchev:
«Why to hide cinematographer's work»
Interview by Galina Pereverzeva.

Olga Artemyeva
Babysitter wanted...
Review of Giuseppe Tornatore's THE UNKNOWN (Italy — France).

Irina Shcherbakova
Goodbye, Schtasi
Review of Florian Henckel von Donnersmarck's THE LIVES OF OTHERS (Germany).

Nina Tsyrkun
American graffiti
Review of Hal Hartley's FAY GRIM (USA — Germany).

Yulia Belozubkina
Just a parasitologist
Review of Stanislav Govorukhin's AN ACTRESS (Russia).

Dmitry Bykov
Freedom vs. justice
Theme on going.

Alexandra Mashukova
The power of high stakes
Portrayal of Ksenia Rappoport.

Elena Dulgeru
Heavenly weddings
Portrayal of the filmmaker Emir Kusturica.

Sergei Lavrentyev
Ordinary magic
Henry King. Retrospective of the classic at San Sebastian International.

Evgeny Gusyatinsky
With double subtitles
San Sebastian International.

Viktoria Chistyakova
Death of cinema?
Digital cinema and the problem of film form.

Kirill Razlogov
The privileged estate
The Second Festival of American cinema in Moscow. Conversed and commented by Anna Slapinya.

Robin Hessman
Disclosure of America
The Second Festival of American cinema in Moscow: documentaries. Conversed by Ekaterina Samylkina.

Roman Balayan:
«There's something to dream of»
Conversation by Oleksy-Nestor Naumenko.

Michael Moore:
«I suggest to form an anti-Moore festival»
Interview by Sophie Benamont.

Sam Klebanov:
«Art-house faces future»

Armen Badalyan:
«Audience is always righteous»
Ekaterina Samylkina interviews noted Russian producers and distributors of art-house films.

Rebecca M.Alvin
Not quite revolution, but renaissance
Art-house theatres in USA.

Anastasia Palchikova
Time to talk rubbish
Script.

Dirk Bogarde
An Orderly Man
Excerpts from the book.

Журнал издается
при поддержке Федерального агентства
по культуре и кинематографии РФ

15 янв 2008 08--1386

Журнал издается
при поддержке компании «СТС Медиа»
(телеканал «Домашний»)

Журнал издается
при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия
«Искусства кино» осуществляется
при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Людмила Мишунина, Елена Паисова, Елена Плоткина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 08.11.07. Подп. к печати 28.11.07
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,08
Заказ 0277. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. Fax (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2007

ДОМ-2
ТНТ

КОМЕДИ
КЛАБ
ТНТ

СЧАСТЛИВЫ
ВМЕСТЕ
ТНТ
www.tnt-tv.ru

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ДОЛИНА, Л.КАРАХАНА, И.КУШНАРЕВОЙ, Д.ОРЕШКИНА, Е.ПЛАХОВОЙ, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, С.ТЫРКИНА, С.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Большой террор: почему Россия о нем забыла?

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ВЕНЕЦИЯ-2007:
«12» Никиты Михалкова
«ВОЖДЕЛЕНИЕ, ПРЕДОСТОРОЖНОСТЬ» Ана Ли
«ЭТО СВОБОДНЫЙ МИР» Кена Лоуча
«ОТРЕДАКТИРОВАНО» Брайана Де Пальмы
«БАНЗАЙ, РЕЖИССЕР!» Такэси Китано
«МЕНЯ ТАМ НЕТ» Тодда Хейнса

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АЛЕКСАНДР ТАТАРСКИЙ
МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ
ИНГМАР БЕРГМАН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Ультра-си. Советский спорт и национальная идея
Бедность на документальном экране
Карловы Вары—2007

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АНАТОЛИЙ ПЕТРИЦКИЙ
ДЭВИД ЛИНЧ
ПАТРИС ЛЕКОНТ
АННА МЕЛИКЯН

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Сергей Соловьев о Геннадии Шпаликове, Владимире Дмитриеве, Леониде Калашникове

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Дирк Богард. ЧЕЛОВЕК ПРАВИЛ
Елена Долгопят. ВАНЮША
Владимир Забалуев, Алексей Зензинов. МЕДВЕЖЬЯ ШКУРА

2 0 0 7